Gillo Dorfles

EL DEVENIR DE LAS ARTES



BREVIARIOS

BREVIARIOS

del

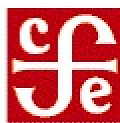
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

EL DEVENIR DE LAS ARTES

Traducción de
ROBERTO FERNÁNDEZ B.
JORGE FERREIRO

El devenir de las artes

por GILLO DORFLES



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición en italiano, 1959
Cuarta edición, 1967
Primera edición en español, 1963
Segunda edición, corregida, 1977
Sexta reimpresión, 2014
Primera edición electrónica, 2016

Título original: *Il divenire delle arti*

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 Ciudad de México

Comentarios:
editorial@fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55) 5227-4672

 www.fondodeculturaeconomica.com

ISBN 978-607-16-3847-2 (mobi)

Hecho en México - *Made in Mexico*

ADVERTENCIA

Al llegar a la tercera edición, tengo necesidad de decir dos palabras sobre esta nueva presentación del volumen. En tanto que en la anterior no he aportado modificación alguna, esta vez he creído oportuno agregar cuando menos algunos párrafos (introduciendo uno dedicado al *pop art,* a la música aleatoria, a la poesía visible) y aportar además modificaciones numerosas y esenciales al texto en su conjunto.

Naturalmente, incluso con esas modificaciones y esas adiciones, me doy cuenta de que el libro se debería escribir de nuevo para que fuese actual, debido a las premisas que no constituyen su base: el consumo rápido, la obsolescencia (palabra que hoy también está "de moda", pero que creo ser el primero en haber traspuesto de su empleo técnico al estético), la entropía del lenguaje artístico, hacen que el arte de nuestros días sólo se pueda considerar en devenir continuo: el tiempo transcurrido entre la primera edición y la actualidad lo ha demostrado. Bastaría señalar el hecho de que el propio "estilo" con que está escrito el presente volumen aparece a mis ojos como decididamente "envejecido", a causa de la presencia de algunas locuciones, de ciertos giros de la frase que, hasta en una prosa ensayística, ya no son del todo actuales (imagínese entonces el grado de envejecimiento de las obras narrativas, poéticas, teatrales, éstas ligadas sobre todo al diálogo que debería corresponder hasta donde fuese posible a la "lengua viva" sincrónica).

Y, sin embargo, me reconforta haber comprobado que algunas de mis observaciones de hace 10, 15 años, han sido reconocidas como "válidas" (al menos en parte y temporalmente) y adoptadas por otros intelectuales. Así sucede con el concepto de ambigüedad y asintactismo poético, con el de *color tímbrico* que —salvo el breve e incierto paréntesis informal— constituye uno de los modos más típicos de la pintura contemporánea; sucede también con algunas anotaciones sobre la *asincronía del tiempo* cinematográfico, el valor mítico-ritual de la danza moderna, la "espacialización" del tiempo musical y así sucesivamente.

Mas, ahora, en vez de proseguir con la enumeración, por demás superficial, de los aspectos que juzgo positivos, prefiero dejar que el lector identifique y agregue, con sinceridad, aquellos que —¡ay de mí!, numerosos— le puedan parecer negativos.

G. D.

1967

PRÓLOGO A LA EDICIÓN EN ESPAÑOL

Es para mí muy grato poder añadir algunas líneas dedicadas expresamente a la edición mexicana de este libro, tan poco tiempo después de su publicación en Italia.

Y me es grato por dos razones: ante todo, por el hecho de que un sector tan extenso de la humanidad, como es el de lengua española, pueda conocer mi obra: nada hay que proporcione a un autor una sensación de "multiplicación de sus propias posibilidades y de sus facultades" como ser traducido a otro idioma, y más cuando se trata de una de las dos o tres lenguas más difundidas en el mundo; y todavía más cuanto se trata de una lengua hermana como ocurre en el caso del español, lo que implica la certeza casi absoluta de saber que mi texto será traducido sin sufrir la más mínima alteración, sin ser traicionado, contrahecho o mal interpretado, como necesariamente ocurriría si fuera traducido a un idioma más alejado del original en que fue escrito.

La segunda razón que contribuye a mi satisfacción es la de que, gracias a la gentileza del doctor Arnaldo Orfila Reynal, puedo añadir estas breves líneas a la edición mexicana del libro para confirmar la verdad esencial del tema que lo ha inspirado. Me explicaré: al titular *El devenir de las artes* al libro, tuve desde que lo inicié el propósito de transmitir al lector la sensación de una convicción profundamente arraigada en mí: tal es la de que, en nuestros días, para quien quiera acercarse más de cerca a la obra de arte (e incluso diría que no solamente a ella sino a cualquier otra forma creadora del ingenio humano) debe parecerle evidente el carácter transitorio y mudable de la misma.

Actualmente nada puede ser considerado estático y definitivo y mucho menos todo lo que se refiere al "gusto", al "estilo" o a la "forma". Naturalmente, también en el pasado existieron transformaciones continuas semejantes: el proceso metamórfico que regula la creación humana no es cosa exclusiva de nuestros días; sin embargo, las creaciones humanas del pasado tenían inherente un principio de "duración" y de continuidad que hoy se ha perdido. Creo que para una comprensión exacta de los fenómenos artísticos actuales, éste es un hecho de extrema importancia. No solamente se advierte el carácter temporal del proceso formativo, sino también la cualidad "efímera" de la obra de arte. Pocas obras se crean hoy con la idea de que su validez se prolongará más allá de los límites de una generación. En el momento mismo en que escribo estas líneas siento claramente la necesidad de precisar este hecho y este principio.

El intento de establecer un sistema crítico y estético, que he efectuado en las páginas que siguen, es algo que está íntimamente ligado al tiempo en que vivo y a las condiciones sociales, económicas, políticas, éticas, de la humanidad a que pertenezco. Soy el primero en reconocerlo y seré el primero, acaso dentro de pocos años, que consideraré "superadas" mis apreciaciones. Sin embargo, y a pesar de todo, sostengo que algunas

merecían ser escritas (¡y por consiguiente también traducidas!) y esto por una razón notoria: porque es importante percatarse de la situación en que nos encontramos; es importante hacer un examen y un análisis de la creación artística humana antes de que ésta se convierta en pasto de los historiadores y de los "cronistas" que casi siempre la disecan como se hace con el cuerpo inanimado de un cadáver.

Si es cierto que una indagación verdaderamente válida de los fenómenos estéticos (y no sólo de éstos, sino también de todas nuestras experiencias) debe partir del retorno a un examen de las *Sachen selbst,* de las cosas en sí mismas, en su situación de "virginidad perceptiva"; si es cierto que para la obra del creador, del artista, es necesario actualmente referirse al principio de toda experiencia, es decir, vivirla, liberados de toda superestructura ligada a la tradición o a las nociones de segunda mano que el pasado nos transmite, esto podrá justificar mi esperanza de que un enfoque del tema, como el que he intentado en este ensayo, no sea del todo inútil.

Con esta esperanza deseo a mi paciente lector de lengua española que no encuentre mi texto ni demasiado oscuro ni tedioso en exceso.

G. D.

Milán, agosto de 1963

INTRODUCCIÓN

Todo intento que en nuestros días se oriente hacia una clasificación y una definición sistemáticas de las diversas artes, de los diferentes lenguajes artísticos, no puede resultar sino extremadamente aleatorio. A decir verdad, la rapidez con que se producen las transformaciones estilísticas y técnicas en ese como en otros campos hace que se pueda estudiar, con cierta probabilidad de éxito, el devenir, es decir, el proceso continuo de metamorfosis.

En otras palabras, hemos de admitir que el *devenir de las artes* —o si se prefiere su *consumo*— se verifica con tal rapidez, que cualquier intento de fijar y catalogar sistemáticamente sus estructuras parece en extremo aleatorio.

Repetidamente he señalado la rapidez con la que se "consumen" nuestros gustos y nuestras preferencias; he dedicado también un breve ensayo al estudio de las oscilaciones del gusto, mas ahora, al volver de nuevo sobre el tema de mi obra precedente, pretendo proseguir la investigación acerca de los lenguajes técnicos de las artes, situándola juntamente bajo el signo del devenir y considerándolas sometidas a un indefectible e inevitable proceso del que no es posible liberarlas ni liberarnos, el proceso de "consumo", que de no ser tomado en cuenta nos imposibilitaría ofrecer un testimonio sincero y auténtico del actual panorama artístico.

Me parece importante, además, tomar en consideración estos datos, por otra razón: la de que debemos habituarnos a considerar transitorio o provisional cualquier intento de sistematización. En nuestros días ya no es admisible hablar en tono dogmático, en nombre de una fe inquebrantable en una "verdad estética", que nos ha sido revelada. No es posible creer en la perennidad ni aun en la estabilidad de categorías estéticas estáticas y predeterminadas. El error de muchos tratadistas modernos de historia del arte, de estética y de filosofía, estriba, justamente, en su pretensión de considerarse depositarios de una verdad no transitoria sino definitiva e inobjetable.

Mas el gusto, esa indefinible categoría estética, es mudable y oscilante; ante nuestros ojos se transforma y cambia; somos sus portaestandartes y sus víctimas; no podemos arrogarnos el derecho de dictar sus leyes ni de poner al descubierto sus artificios. Por eso, al tratar de definir algunas particularidades estilísticas, morfológicas, psicológicas, de cada una de las artes, de señalar sus mutuas interferencias, de analizar sus técnicas, he tomado siempre como punto de partida la investigación de su objetividad fenomenológica. He procurado aceptar como buenas, sin prejuicios y sin entusiasmos, aun las más recientes manifestaciones que, como tales, por su novedad, pueden parecer a algunos desagradables o incluso blasfemas, grotescas, ofensivas (me refiero a modos de expresión como la música electrónica, el diseño industrial, la fantasía científica, *las*

revistas de dibujos). No me erijo en paladín de manifestaciones tales; he procurado, sin embargo, mantener mi juicio acerca de ellas dentro de los límites lícitos, en tanto que es obvio que he debido pasar por alto muchísimas otras, más antiguas —para precisar, las del arte del inmediato ayer y del pasado—, por una razón evidente: los estudios históricos acerca de las diversas artes son tantos, tan extensos, especializados y completos en cualquiera de las ramas más sutiles de estas doctrinas, que sería inútil tratar de agregarles algo.

Por eso he juzgado oportuno puntualizar y desarrollar con preferencia algunos de los temas que en mi libro anterior apenas fueron mencionados o que se omitieron, y que, creo —acaso me engañe—, pueden tener algún valor y cierta actualidad. Se trata, por ejemplo, de la distinción, que ya señalé hace algún tiempo, entre *color tonal* y *color tímbrico,* de mi observación acerca del principio del *asintactismo* manifiesto en gran parte de la prosa y la poesía modernas, del paralelo entre las leyes perspectivas y las armónicas, y de los más recientes planteamientos de la psicología en torno de la percepción. Pero muchos temas, con frecuencia descuidados por los tratadistas de estética y los historiadores de arte, han atraído mi atención: me refiero, por ejemplo, a la "fantasía científica", esa precaria y curiosa manifestación seudoartística de los más recientes años; y lo mismo diría del jazz, la televisión, el diseño industrial: campos inmensos de actividad, también creadora, hacia los cuales convergen y en los que se consumen muchas de las facultades inventivas de los hombres, otrora encauzadas hacia los campos de las artes tradicionales.

Finalmente, en lo que se refiere al sector de las "artes mayores", no he creído posible eximirme de aludir al menos a algunas técnicas y poéticas nuevas: desde la música electrónica hasta la escultura móvil, desde la pintura "de acción", hasta el *pop art.*

Pero tampoco creo que sea de mi incumbencia profundizar en la genuina y peculiar historia comparada de las poéticas y estéticas. No era una de mis ambiciones escribir otro frágil tratado más de estética, ni crear otro confuso sistema filosófico en torno del arte. Pretendo, en cambio, analizar las artes en su devenir, tal como las vemos desarrollarse, madurar y marchitarse aceptando su realidad fenoménica y su función ética, sin prescindir de la ayuda que para ese análisis nos brindan la psicología, la historia, la biología y la lingüística.

Si de algunos de los temas del libro surgieran motivos susceptibles de hallar acomodo en la órbita de una estética o una filosofía nuevas, me sentiría satisfecho; ello significaría que mis formulaciones teóricas han brotado de un germen de auténtica necesidad metodológica y que las posibilidades de su aceptación podrían ser mayores que las de aquellas hipótesis de trabajo desligadas del contacto real con los problemas de las artes y del estudio directo de sus respectivos modos de expresión.

Si en nuestro examen el mundo del arte aparece caótico y confuso en extremo, y si nos vemos obligados a denunciar con frecuencia el peligro de la debilitación y la posible desaparición de la "necesidad del arte", que amenaza a la humanidad actual, no debemos, a pesar de todo, olvidar que también existen aspectos positivos en el panorama artístico actual, que no deben subestimarse y que debemos esforzarnos en poner de manifiesto. Tampoco se debe olvidar, entre otras cosas, que sólo ahora y nunca antes, el hombre se muestra apto para conocer y entender —aunque no siempre apreciar— las obras de arte de todas las épocas y regiones del globo. Jamás antes se había dado algo parecido. Baste recordar el conocido episodio de la muchacha española que, en 1879, penetró por casualidad en las cuevas de Altamira, sin que tan sensacional "descubrimiento" le produjera el estupor y el interés que habría sido lógico esperar de un hecho análogo.

Si por un lado resulta sencillísimo el fácil paralelismo que muchos establecen entre las obras figurativas de nuestra época y las de la edad paleolítica, si es sobradamente elemental la comparación de la pintura infantil con la pintura moderna, la de los locos con la de los primitivos, puede afirmarse que nunca antes alcanzó el hombre tan vasta y universal capacidad para el disfrute del arte, y acaso nunca de tan desinteresada y candorosa manera. Parece casi probado que las pinturas paleolíticas y neolíticas tuvieron una función sagrada y *apotrópica,* e igualmente es casi seguro que el arte de las culturas antiguas más importantes estuvo directamente vinculado a una finalidad práctica y teleológica.

Quizá sólo en nuestros días asistimos, por una parte, a la incursión del arte en los más imprevistos y diversos sectores de la vida y de nuestra actividad (publicidad, industria), y, por otra, a la continua voluntad de creación, a menudo confusa, fragmentaria e improcedente, de artistas, que a pesar de ser con frecuencia pobres, de sentirse ridiculizados e insatisfechos, persisten en su enajenado y sublime "juego estético".

He aquí por qué no somos pesimistas del todo respecto de las posibilidades de evolución de la humanidad, ni de las posibilidades "continuativas" (si no evolutivas) del arte, y por qué sostenemos que hoy —más que ayer cuando su base, antes que otra cosa, era una función mágica, ritual, mística o religiosa— el arte puede existir y convertirse en fuente de catarsis y en luminaria constante e insustituible.

Primera Parte

EL DEVENIR DE LAS ARTES

I. IMAGEN E IMAGINACIÓN

1. *Formación de la imagen*

Hablar de "imagen" —a propósito de la creación y fruición artísticas— como de una entidad en sí misma, autónoma, suma total de los datos creativos, de observación, simbólicos, mneméticos, me parece una manera de esquivar el grave obstáculo que sale al paso de quienes, como yo, pretenden establecer un principio provisionalmente indivisible —para nuestro fin— capaz de incluir todos los fermentos y los rasgos peculiares del devenir del arte.[1]

Naturalmente, una vez adoptado ese término en esa acepción, quiero anticiparme a precisar que no intento considerar la imagen como necesariamente figurativa o eidética, es decir, como un elemento que deba traducirse en "figuración" aun cuando se produzca como reacción sensorial diferente a la de la visión o se desvíe hacia obras de música y poesía lejanas del mundo visual. Éste es, en efecto, el equívoco en que incurren muchos críticos y artistas que, al hablar de la imagen, no saben prescindir de su aspecto figurativo.

Por el contrario, en mi opinión, existe una extensa gama de imágenes que, tomando en cuenta esas consideraciones, podremos calificar, sin incurrir en lo metafórico, como imágenes musicales, poéticas, plásticas, a las que considero embriones formales no totalmente encarnados, aún en espera de traducirse en obras de arte, y que carecen, por tanto, de muchos de los atributos de la obra definitiva. Admito, además, que a quien goza del arte le es posible formar sus propias imágenes estéticas, identificables con su capacidad de adaptación a las cualidades formativas de la obra de arte que le es ofrecida y en la cual participa.

Si el error de mucha de la psicología clásica fue el de referir toda imagen a su apariencia perceptible, despojada de autonomía, reduciendo así la imaginación artística a una mera elaboración de datos sensoriales, sería también peligroso admitir la posibilidad de una imaginación (creadora) desarraigada de todo elemento fenomenológico.

Considero, en efecto, que es esencial establecer distinción entre los datos fenomenológicos (como nos los describen Husserl o Merleau-Ponty,[2] por ejemplo, en sus especulaciones) y la posible presencia de una corriente imaginativa autónoma, autocreadora, autóctona, para la que los datos de la experiencia pueden a lo sumo servir como premisas, base o punto de partida.[3]

Y aquí, en mi opinión, surge la necesidad de una distinción más precisa entre la *imagen* (considerada en general como derivada del dato perceptivo) y la *imaginación,*

que es actividad creadora extraperceptiva.[4]

Naturalmente este punto de vista no contradice ni la posibilidad de admitir como suficientemente válidas las formulaciones "gestálticas" de la forma percibida, considerada como totalidad y plenitud, ni las más recientes teorías transaccionistas, que —como tendremos ocasión de comprobar— asignan cada día mayor importancia a datos de experiencias pasadas, hipótesis o supuestos, premoniciones, anhelos y a todo —también a lo creador— lo que sea capaz de acrecentar el valor y la plenitud de la imagen.

Si limitamos, pues, nuestro razonamiento al campo del arte (aunque creemos que debiera tener validez también fuera de él), veremos cómo esto nos permitirá una vez más asentar nuestro punto de vista sobre la concepción goethiana del *proceso formativo,* como lo hicimos en nuestro anterior volumen.[5]

En efecto, proceso formativo —o *Gestaltung*— no quiere decir únicamente formatividad esencial, connatural, presente en todo proceso, tanto en el que realiza la naturaleza como en el que el hombre elabora, sino que a la vez significa formatividad de la imaginación, de esa cualidad de la mente humana activa aun más allá del dato "fenoménico", presente también en el momento del suspenso a que nos obliga la percepción (dicho con más claridad, a la época en que ésta se presenta), y activa también para prescindir de toda implicación gnoseológica y de todo mecanismo operativo.

Resultan, pues, superfluas las distinciones ulteriores entre imágenes eidéticas e imágenes alucinatorias, entre percepción y alucinación —distinciones cuyo interés cae de lleno en el campo de la neuropatología—.[6] El hecho de que las "imaginaciones", en el sentido que he formulado de imágenes artísticamente creadoras, incluso extraperceptivas, pueden originarse en elementos seudo o transperceptivos (como puede suceder en algunos estados alucinatorios, espontáneos o inducidos) no disminuye su importancia para las sucesivas formulaciones de la obra de arte. Antes bien, opino que esta distinción es la única que nos permite conferir a la actividad creadora del hombre su dignidad y autonomía propias, extracognoscitivas y extraperceptivas.

2. *Imaginación y percepción*

Si, por el contrario, fijamos nuestra atención en la importancia que tiene el elemento perceptivo en el disfrute de la obra de arte, en especial por su constante mutabilidad en el transcurso del tiempo, es preciso conceder suma importancia al examen de las transformaciones que se presentan ante nuestra actitud —no sólo psicológica sino puramente fisiológica— hacia el mundo externo, y de ahí la mutación incesante, aunque imperceptible, de nuestros modos de percepción.[7]

Tiene gran importancia, para la comprensión de las formas artísticas de cualquier época, tener en cuenta la diversidad de las percepciones que al hombre se le ofrecen. Lo he afirmado muchas veces, y sobre este punto abundan los estudios.[8]

Hay ejemplos clásicos —sobre los que tendremos ocasión de volver en los capítulos respectivos— de la diversidad de las reacciones a la consonancia y a la disonancia en algunos trozos musicales, de la diferente reacción a la sonoridad de un verso, a los estímulos del espacio y la perspectiva, etc., datos que de hecho no es posible eliminar y acerca de los que existe abundante documentación (bastaría recordar la curiosa comprobación del hecho de que, en los albores de la fotografía, la "lectura" de ésta era difícil para algunas personas[9] y la existencia, todavía fácil de comprobar, de la análoga dificultad de "lectura" del cinematógrafo en individuos no habituados a ese medio, para no hablar de las diversidades morfológicas y estructurales de la audición y la visión entre pueblos "bárbaros" o cualesquiera otros sin contacto con nuestra civilización). A ese propósito quiero anticipar que es imposible pretender que nuestra actitud perceptiva, diferente, como es lógico, de las de los individuos de otras épocas, cuyas obras han llegado hasta nosotros, pueda ser equiparada a la de aquéllos, es decir, retrotraerla a "sus días". No hay duda de que los elementos de ritmo, simetría, asimetría, contraste cromático, perspectiva, escala, etc., han sido *erlebt* (vividos) de manera un tanto diversa por los hombres de épocas lejanas; esto nos hace dudar grandemente de nuestra posibilidad de juzgar y apreciar críticamente esas antiguas manifestaciones creadoras. Dudar, se entiende, de la posibilidad de que nuestros juicios sean superponibles con los del pasado; no dudo en cambio que sea lícito exponer un juicio actual acerca de obras que ya no son actuales, siempre que tal actualidad de juicio no pretenda ser también actualidad *perceptiva.* Podemos, por consiguiente, aceptar la actualidad perenne de la obra de arte, por aquellos de sus componentes formales capaces de salvar los milenios y provistos de una capacidad informativa y comunicativa transconceptual y transcronológica; pero no podemos pretender que nuestra actitud respecto a tales obras coincida con la de los hombres de aquellas épocas. Esto nos permite, sobre todo, sostener que la actitud respecto a tales obras coincida con la de los hombres de aquellas épocas. Esto nos permite, sobre todo, sostener que la actitud del público y la "función" asumida por el arte fueron diferentes en las diversas épocas, función que creemos hoy poder identificar con la de la nuestra mediante una grave "violación" histórica y psicológica.[10]

3. *Percepción y transacción*

¿Hasta qué punto podemos considerar nuestra vida condicionada por el ambiente, por las experiencias pasadas, por las intenciones futuras, y hasta cuál liberada nuestra conciencia de los datos de nuestra memoria? ¿Hasta qué punto, por el contrario, nuestro gesto, bien sea en su más humilde acepción de gesto utilitario y de comportamiento, bien en la de gesto creador y artístico, adquiere un significado, únicamente como resultante de gestos pasados, estímulos vividos, y actividad imaginada?

Si la percepción se halla en la base de todas nuestras manifestaciones conscientes, ¿hasta qué punto está constituida por elementos autónomos, a los cuales nuestra participación no añade ni dimensión ni valor, y hasta qué punto está en cambio relacionada con nuestro pasado y con nuestro futuro, pero vinculada a una directriz de la que jamás podremos sustraernos? La respuesta a estas preguntas y a otras semejantes que iluminan la relación entre percepción y significado, entre significado y acción, nos llevaría muy lejos, hacia senderos peligrosamente abruptos, hacia resbaladizas pendientes. Bastan estas dos elementales metáforas para expresar cómo toda nuestra capacidad significativa, comunicativa y de disfrute está basada en experiencias vividas —por nosotros o por otros antes que nosotros— de cualquier modo hechas nuestras: experiencias innegables que únicamente adquieren sabor, significado, valor, cuando están ligadas a nuestra habitual facultad de ideación.

Creo, en efecto, que la eficacia de las experiencias pasadas para determinar y construir el sustrato de los datos perceptivos y cognoscitivos válidos, como base de nuestra total actividad presente y futura, y la persistencia de tal bagaje de experiencia, sirven para determinar en todas las situaciones, la coexistencia de una premisa —con frecuencia inconsciente— construida lentamente a través de cada una de las etapas de nuestra vida pasada y de la última y más reciente experiencia presente.[11] Podremos, pues, concebir la totalidad de nuestra conciencia casi como una gruesa perla cultivada que se ha ido desarrollando y condensando en torno de un núcleo inicial preconstituido (que en nuestro caso es ese *quid* que el ambiente, la herencia y la atmósfera cultural nos trasmiten), al derredor del cual se van depositando, poco a poco, los estratos concéntricos de las sucesivas impresiones sensoriales, hasta llegar a la última capa perceptiva, que lo es únicamente por cuanto el imperceptible proceso de crecimiento, al cual se hallan sometidos los datos de nuestras sucesivas percepciones, se ha detenido momentáneamente.

(A modo de inciso digamos también que el complejo fenómeno de la creación artística, sobre el que en breve volveremos, podrá representarse, por un proceso análogo de construcción, por estratos concéntricos superpuestos. Mejor que discutir la existencia de un momento inicial y de otro final de la obra, mejor que insistir en la ideal terminación de ésta desde el momento en que se concibe, o viceversa, en la inutilidad del examen de los sucesivos estratos de sedimentación, podremos en verdad considerar que el núcleo

inicial de la obra equivale al corpúsculo, acaso de vil materia, iniciación del nacimiento de la perla, aunque en sí mismo no era otra cosa que "cuerpo extraño"; como no era otra cosa que elemento sensorial, neutro y amorfo, el embrión que debía dar origen a la subsiguiente obra de arte. En tanto que podemos considerar "obra lograda" la que se obtiene a través de una superposición determinada de "estratos" sucesivos, aun cuando no sea posible determinar cuál sea el estrato definitivo —que con frecuencia no existe en realidad ya que el proceso de la creación puede prolongarse aún, si no indefinidamente, sí con bastante duración—. A veces sucede que el boceto de la obra puede considerarse ya plenamente como obra acabada y desarrollada aunque, sin embargo, lo esté parcialmente, mas nada nos vedará opinar que tanto su valor como su esplendor hubieran podido enriquecerse con la incorporación de estratos sucesivos.)

Evidentemente, el mismo proceso vital puede ser considerado, aceptando, al menos en parte, las opiniones de la escuela transaccionista,[12] como una incesante corriente de "transacciones" en la que participa el individuo y de las que provienen muchas de sus experiencias. Por lo tanto, toda transacción lleva implícitas numerosas cualidades cooperantes y hace que toda circunstancia de la vida pueda verificarse solamente a través de una determinada acción, basada a su vez sobre un complejo de datos perceptivos, determinados por hipótesis y supuestos, a su vez extraídos de experiencias pasadas.

Esto no quita valor ni peso a los datos reunidos en su tiempo por la psicología de la *Gestalt*[13] que tan notoria importancia tuvieron para la estética. El hecho de sostener que todo objeto artístico, todo inicio de creación tiende a asumir una determinada configuración; el carácter de integridad y totalidad de la forma y el concepto de "campo de fuerzas" que tiende a mantener un estado de equilibrio estable; la tendencia a la "buena forma"; la organización dentro de todo campo configurativo, etc., son datos que de hecho han servido para esclarecer notablemente la comprensión del mecanismo creador y de disfrute de la obra de arte (y en general de la compleja formación de las percepciones). Y sin embargo es esencial darse cuenta de que el *gestaltismo* no satisfacía plenamente la cumplida interpretación de muchos elementos perceptivos y estéticos que alteraban el orden previsto por tal escuela. Entretanto en las investigaciones de Ames y sus discípulos reaparecieron antiguos conceptos (como los sustentados por Helmholtz) según los cuales las experiencias pasadas contribuyen a plasmar la percepción presente, ya que (siempre según el genial científico alemán), ésta es la ilación instantánea e inconsciente, formada sobre todos los datos sensoriales trasmitidos por el ambiente.

Lo que más cuenta en estas concepciones, ya bosquejadas en las teorías helmholtzianas, es la confirmación de la persistencia de los datos asignables a las experiencias pasadas y su actuar en un nivel, acaso inconsciente, con energía y eficacia tales, que continúan siendo válidos aun cuando el individuo tome conocimiento de una verdad de hecho que contradice los propios datos por él percibidos. Por esto, cuando

Helmholtz[14] señalaba el fenómeno producido al mirar un paisaje con la cabeza hacia abajo, a través de las piernas separadas y observaba cómo en esta posición anormal se percibía ese “panorama abstracto” especial, tan diverso del realista percibido habitualmente, daba en el fondo una respuesta premonitoria a la conocida observación de Kandinsky al mirar invertida una de sus pinturas. Y es curioso, e importante a la vez, el hecho de que, tanto la ciencia oficial como la “herética”, que con tanta frecuencia se asombran con los experimentos y descubrimientos de los artistas, hayan observado en dos épocas bastante cercanas un fenómeno casi análogo, que habría de tener explicaciones y desarrollos inesperados en los campos de la estética y de la psicología.

La observación de Kandinsky, en realidad, tuvo importancia, no tanto por el hecho de que él se percatara de la configuración de un esquema abstracto —y sin embargo “significativo”, abstractamente significativo, y ya no representativa y semánticamente—, sino porque precisamente en aquella época, en los albores de nuestro siglo, se presentaba la ocasión, el punto de partida para afianzarse en la hipótesis de trabajo que toma en cuenta el elemento que ahora bien podría llamarse, a la luz de las diversas teorías, la fusión de las investigaciones *gestálticas* y *transaccionistas.* La obra pictórica invertida significaba, de una parte, la indestructible permanencia de una *Gestalt* (como lo era la del paisaje visto cabeza abajo, a través de las piernas y, por consiguiente, no “legible” como paisaje, pero, sin embargo, legible como “todo” configurativo) y de otra, la obligación y la necesidad de admitir la presencia de elementos asociativos, presuntivos, premonitorios y, en definitiva, transaccionales, que, entretejidos con la imagen primordial, podían dar expresión y significado a aquella pintura abstracta, de otra manera indescifrable e ilegible.

4. *Imagen y significado, forma y estructura*

Naturalmente, el sencillo ejemplo de que me he valido no está limitado solamente al campo de las artes visuales, sino que puede aplicarse a cada una de las artes, igualmente, a todas nuestras actividades de pensamiento y raciocinio. Examinemos de manera precisa cómo puede generalizarse este principio de relación entre acción y percepción,[15] y cómo es posible valerse de tales puntos de partida psicológicos para los efectos de un análisis más amplio del comportamiento humano y de su actividad creadora en el campo del arte.

Establecer la relación entre acción y percepción podría considerarse, en efecto, como típico de un proceso ulterior de rectificación del alcance de nuestra experiencia cognoscitiva que nos permitiría suponer una continua mediación entre el sujeto y el ambiente circundante, entre el objeto percibido y el sujeto que percibe. El individuo establecería, pues, siempre ciertas ilaciones en torno al mundo en que vive, derivadas de prestar una determinada significación a todo estímulo ambiental. Entran en juego, por

consiguiente, en el mismo "modo de percepción", de manera constante, no sólo los fenómenos perceptivos elementales, sino las presunciones en que éstos se sustentan. Si la naturaleza específica de la percepción se considera como la mediación entre el sujeto y el ambiente, estará por ello colmada de significado y no será un simple dato sensorial destinado a ser sometido a un proceso interpretativo ulterior.

Todo lo que precede nos permite extender y ampliar el concepto mismo de fruición estética liberado del *impasse* de la vieja polémica entre "emocionalistas" y "congnoscitivistas".[16] En efecto, si admitimos que nuestra función perceptiva está cargada ya de por sí de *significados,* esto nos permite considerarla completamente diferente de la simple estimulación sensorial de nuestro oído o de nuestros ojos —estimulaciones puramente sensoriales y desprovistas de cualidad significante— e inclinarnos hacia una distinción entre la "sensación" irracional, al nivel fisiológico, y la percepción, siempre constituida por la suma de datos sensoriales con elementos mneméticos, volitivos, éticos y, por consiguiente, también estéticos.[17]

Mas lo que quiero subrayar, además, es el hecho de que todo elemento perceptivo está liberado de la elemental y a veces excesivamente rígida constancia gestáltica en que se le aprisionaba y así adquiere una posibilidad interpretativa más libre y fluida. ¿Cómo negar que gran parte de nuestra activa facultad de pensar y, con mayor razón, nuestra actividad artísticamente creadora, están sometidas a una continua proliferación autónoma, en la que el elemento unitario está intencionalmente escindido, roto, fragmentado, con el fin preciso de crear unidades nuevas, nuevos organismos "molares", nuevos niveles de perceptividad?

Si la "totalidad" gestáltica nos había permitido librarnos del molesto y engorroso planteamiento molecular del mecanismo perceptivo e ideativo, podemos superar, también, la hipótesis con frecuencia dictatorial de la predeterminada y absoluta totalidad formal, y juzgar como prerrogativa nuestra, humana, la de poder añadir e integrar, de modo continuo, lo que nos ofrecen los datos de nuestra sensorialidad con todo lo que el ambiente y la experiencia nos va imponiendo. Y no sólo eso, sino que este claro contraste con la tendencia normal a la visión unitaria y plena del individuo nos permite justificar la creación de estructuras complejas ideadas en contradicción con la "lógica de la forma" tal como la conciben los gestaltistas; operación que me parece bastante frecuente en el arte de todas las épocas, y con mayor razón en el de ahora. El troceado de la estructura, llevado a cabo en las nunca bastante mencionadas monedas célticas, o el efectuado por el cubismo (subdivisión de una figura unitaria en subunidades arbitrarias en contraste con las normalmente visualizadas) es uno de esos intentos. Otro ejemplo sería el de la búsqueda, en varias pinturas abstractas (y antes ya en diversas obras decorativas de la antigüedad) de imágenes "ambiguas" en las que el acento se coloca precisamente sobre la

ambigüedad, sobre el intento de quebrantar la tendencia normal del espectador a la "lectura" unitaria.[18]

Las obras de arte de todas las épocas se justifican más cumplidamente al comprobar el contraste de la tendencia creadora con las que, en apariencia o en realidad, podrían ser leyes de nuestra vida perceptiva, esto es, la presencia de una *estructura,* aun en los casos en que se infringe la *Gestalt,* o sea, de un proceso formativo que se organiza incluso al margen de las tendencias perceptivas normales y "fisiológicas", que tiende a la transacción entre el momento creador autónomo y las leyes formales del medio expresivo empleado.

Y, por lo que a eso toca, creo que es oportuno señalar, cuando menos, aquellas que, en mi opinión, se deben considerar como diferencias fundamentales entre *Gestalt* y *estructura,* sobre todo hoy que se ha venido afirmando cierta "moda estructuralista", tras el despertar del interés por los estudios lingüísticos de Ferdinand de Saussure, lo mismo que de los formalistas rusos (Sklovskij, Zirmunskij, Jakobson, etc.) y de los norteamericanos (Sapir, Bloomfield, Whorf).[19]

Entonces, me parece que, por existir diversos puntos de contacto entre ambas teorías, deberemos comprobar que la forma esté implícita en la "estructura" y no a la inversa. La estructura es, así, algo más que una forma: constituye un sistema que puede no serlo formalmente; corresponde —para valerse de un paralelismo fisiológico fácil— el "sistema nervioso" comparado con una sola neurona, un solo ganglio. Podremos, pues, admitir la presencia de una estructura global y unitaria también en presencia de "formas diversas", de elementos que no constituyen una *Gestalt* única. Lo cual, por cuanto se refiere al problema del arte, me parece de importancia decisiva.

De ahí el hecho de que, por parte de muchos estructuralistas recientes (Lévi-Strauss, Barthes, Jakobson), se tienda a identificar la estructura artística, antropológica, biológica, con la lingüística; es decir, se busca sobreponer a los diversos lenguajes artísticos las reglas y los principios encontrados válidos para el lenguaje hablado; y que, además se llegue a poder proponer la distinción saussuriana entre *langue* y *parole* (entre lengua institucionalizada y lengua "inventada" subjetivamente) también en las artes que no pertenecen a la palabra. Esto me parece interesante desde un punto de vista experimental, pero un tanto arriesgado si se quiere dar a esas investigaciones un carácter normativo como ha ocurrido con frecuencia.

Creo que, en este punto, es importante intentar establecer una distinción entre el significado que atribuimos a la obra artística, que puede estar totalmente alejado de cualquier implicación conceptual y que mejor designaríamos con el término "significación" (de acuerdo con el conocido punto de vista de Clive Bell) y el "significado" propio de un razonamiento lógico, científico, matemático. Es indiscutible que pueden producirse percepciones "con el rabillo del ojo" de las que, sólo

parcialmente, somos conscientes, o totalmente inconscientes, pero que permanecen en un sustrato marginal de nuestro bagaje de impresiones sensoriales y llegan finalmente a contribuir a la creación del complejo patrimonio de imágenes en que se articula nuestra total experiencia. Pero esa distinción debe ir aún más lejos, hasta llegar a distinguir entre la que hemos llamado "imagen artística" (cargada de peculiar contenido patético y fantástico) y la imagen eidética normal que, según las conocidas investigaciones de Jaensch, tiene más vivacidad en unos individuos que en otros, pero que de cualquier manera no debe ser confundida con una característica de vitalidad artística ni de precisión. La *eidetische Anlage,* que es la cualidad precisa que tienen algunos sujetos para la captación de imágenes visuales y su representación neta y casi pictórica, nada tiene que ver con la que puede ser cualidad imaginativa del pintor capaz de imaginarse la imagen artística, aun antes de comenzar a pintar.

Muy a menudo, en efecto, se establece una evidente confusión entre las peculiares actitudes de artistas célebres, derivadas de esa aguda e hipernormal facultad sensorial (la memoria musical de Mozart, la memoria visual de distinguidos artistas e historiadores de arte, la precisión manual para dibujar, etc.) que nada tiene que ver con la verdadera capacidad creadora de los mismos.

La confusión entre estados oniroides y estados creadores, entre alucinaciones y seudoalucinaciones, sólo ha servido para complicar este aspecto de la estética "psicológica". Existen, por consiguiente, además de las verdaderas imágenes, preimágenes, como existen imágenes recurrentes e imágenes póstumas, todas susceptibles de ser intercambiadas o confundidas con la actividad imaginativa creadora de la que el artista está o puede estar dotado. Con bastante frecuencia algunas de esas preimágenes interpuestas entre la imagen y la percepción son absolutamente independientes de la voluntad y, según Ehrenfels, estarían basadas en un contenido sensible, ligado a la presencia, en nuestra conciencia, de elementos cualitativos preexistentes a los que se suman, después, propiedades formales ya más articuladas.

¿Cuál es, entonces, el destino de las imágenes y de qué modo es posible concebir su eficacia? Ciertamente, su destino es su devenir, es decir, su capacidad de metamorfosearse en algo más preciso y articulado que, poco a poco, va adquiriendo las características definitivas de la obra de arte. Por esto creo que es posible considerar la imagen como íntimamente ligada a ese proceso formativo y simbólico que permitirá traducir un primer esquema "indiferenciado" en una estructura orgánica y homogénea.

II. PRO Y CONTRA DE UNA ESTÉTICA SIMBÓLICA

1. *Imagen y símbolo en la obra de Cassirer*

He tratado de precisar lo que considero como "imagen", al menos desde el punto de vista artístico, la relación que puede existir entre imagen e imaginación, entre imagen y percepción y qué significado —o significación— puede atribuirse a estos diferentes sectores de la facultad creadora.

Desde la imagen al símbolo la senda es breve, aunque empedrada de losas resbaladizas (sólo con el empleo de las más audaces metáforas se hace posible plantear una tesis referente a estos temas). Si la senda que lleva desde la imagen al símbolo está pavimentada de metáforas, podemos afirmar desde luego que la metáfora, ejemplo peculiar de "símbolo literario", contribuye, en unión de otros símbolos de distinta categoría, a producir una especie de *humus,* mezcla de imágenes y símbolos, en el que anida la semilla de esa extraña planta de la creación que es el arte: creación viva y orgánica del hombre cuya vida está siempre subordinada a la atmósfera y al subsuelo apropiados para la vegetación más o menos exuberante.

Metáforas aparte, sin aceptar las teorías que identifican totalmente el arte con el símbolo, creemos que el atento estudio del material simbólico es indispensable para quien quiera aproximarse al universo de la materia artística. Por esta razón nos parece pertinente dedicar al menos algunos párrafos a las teorías más importantes que recientemente se han interesado por este aspecto simbólico; teorías como la de Susanne Langer o la de Charles Morris; pero teniendo presente que es ineludible reconocer a Ernst Cassirer el mérito de haber sido el primero en plantear de manera metodológica el estudio de las formas simbólicas.

En efecto, para Cassirer el hombre vive inmerso en un universo simbólico del cual el lenguaje, el mito, el arte, la religión, forman parte;[1] mejor dicho, estos elementos son los que constituyen la "red simbólica" de la experiencia humana. Por eso el hombre, "más que llegar a ponerse en contacto con las cosas en sí, está siempre en 'coloquio consigo mismo'; se halla de tal modo envuelto por formas lingüísticas, imágenes artísticas, símbolos míticos, ritos religiosos, que no tiene posibilidad de ver o conocer cosa alguna salvo a través de la interposición de esos medios artificiales"; en una palabra, el hombre no es un "animal rationale" sino un "animal symbolicum". En *Das Erkenntnissprobleme,* Cassirer ya considera la escisión entre "palabra" y "realidad" y entre "sentido" *(Sinn)* y "significado" *(Bedeutung)* y se pregunta si es posible admitir la presencia de un significado inherente a la forma, antes de que ésta haya ido adquiriendo significado a

través de los datos de la experiencia; es decir, si es posible aceptar la hipótesis de que algunas formas arquetípicas tengan una significación primordial. Formas arquetípicas que pueden ser no sólo figurativas sino también sonoras, pues hasta los fonemas mismos de las lenguas arcaicas tendrían su prístino significado primario ligado no sólo a razones vagamente onomatopéyicas, sino a motivaciones simbólico-espaciales.[2] Cassirer se había ocupado de la diferencia entre lenguaje "proposicional" y lenguaje "emocional" desde la *Philosophie der Symbolischen Formen* (*cf.* vol. III, cap. VI, p. 237), pero también en su *Essay on Man,* publicado en América, insiste en la distinción entre signos y símbolos según un esquema bastante diferente del que habrían de adoptar más tarde Morris y Langer. En efecto, según el filósofo alemán es posible observar en los animales respuestas a signos y señales (pero jamás a símbolos) en tanto que es facultad peculiar del hombre coordinar y reaccionar ante los símbolos: "los símbolos no pueden ser reducidos a meras señales; las señales operan, los símbolos designan". No puede "surgir un pensamiento de relación" sin un complejo sistema simbólico.

Al admitir Cassirer que la visión de imágenes y símbolos precede a la racional y conceptual, al sostener que el significado metafórico ha precedido al significado concreto de las palabras, llega hasta considerar los lenguajes simbólicos del mito y de la poesía como los instrumentos primitivos de la capacidad comunicativa del hombre que, sólo más tarde, llegaría al empleo del lenguaje "racionalizado". Es evidente la importancia que estos conceptos debieron tener en la evolución total de la que pudiéramos llamar estética "simbólica", que los hizo suyos. Y es innegable que nos permiten la explicación de muchas de las incógnitas del misterioso devenir de las artes. Si es cierto —siguiendo a Cassirer— que debe aceptarse que los pueblos primitivos han "pensado" por medio de imágenes poéticas,[3] y no por medio de conceptos, esto también justifica el nacimiento de los mitos antiguos, de las fábulas, de las leyendas; explica, además, el uso de los jeroglíficos antes que el de los caracteres gráficos no figurativos; y ante todo, el vasto desarrollo de las actividades que llamamos hoy artísticas, pero que para los antiguos fueron tan sólo la manera —la única eficaz y conocida— de comunicación e información.[4] Así se explican no solamente los mitos y los ritos de la antigüedad, sino también la persistencia de las religiones, el uso necesario que éstas hicieron del arte, y el "funcionalismo" del arte religioso antiguo, tan diferente del actual, pero aun más indiscutible que éste.

Esta posición nos permite, además, justificar nuestro actual interés estético por las obras del pasado, cuya "mentalidad" tiene que sernos extraña y cuyo significado racional ya no podemos comprender, pero cuyo significado metafórico y simbólico podemos intuir todavía, precisamente por la persistencia e inextinguible validez de ciertas formas arquetipos comunes a todos los tiempos y lugares.

2. *Susanne Langer y la virtualidad del símbolo artístico*

El error de Susanne Langer (que, no obstante, debe ser considerada como una de las más hábiles divulgadoras del pensamiento de Cassirer)[5] fue querer hacer extensiva a otras artes su teoría simbólica de la música. En tanto que esta autora ha logrado especificar para la música una justificación simbólica ("la música como creación de formas simbólicas del sentimiento humano") capaz de satisfacer en parte, en las sucesivas adaptaciones de su teoría a las otras artes resulta bastante menos convincente, sobre todo en su parcial adopción de las excesivamente áridas catalogaciones semióticas de Morris. Susanne Langer señala la diferencia entre *signos* y *símbolos* en el primer volumen de su obra, mientras que adopta, en el último, la que Morris establece entre *señal* y *símbolo,* que caen entrambos en el más amplio concepto de *signo.* Según este concepto, si la señal sirve para *indicar* un objeto o una situación, el símbolo permite llegar a la concepción de la "idea" en él encarnada, prescindiendo de toda cualidad discursiva. La cualidad simbólica del arte, en efecto, consiste en la imposibilidad de encerrarlo en un esquema significante y discursivo, si bien tiene en realidad una significación implícita en la formación en que se nos ofrece. En donde el significado lleva implícita una referencia conceptual, la ausencia de un verdadero sentido discursivo hace que la significación del arte sea siempre o casi siempre sólo de orden expositivo y simbólico.

Por esta razón el arte está constituido por unidades gestálticas indivisibles e irreducibles a signos discursivos.

Mas Susanne Langer, además de negar "lo discursivo" y, por consiguiente, el conceptualismo del arte, niega a la vez su identificación con el sentimiento; el arte no expresa directamente nuestros sentimientos, sino *la idea* de los mismos; es decir, el arte no es otra cosa que el símbolo, la *reproducción virtual* de nuestro universo patético. Si la autora se acoge en todo lo referente a sus especulaciones lingüísticas al *Tractatus* de Wittgenstein y a la *Sintaxis lógica* de Carnap (que le permiten ambos sustentar su sistema sobre una sólida plataforma analítica), para lograr una explicación eficaz de los lenguajes artísticos recurre a su teoría de la *ilusión primaria,* o sea de la peculiar cualidad virtual —diferente en absoluto de todas las cualidades fenoménicas— que todas las artes ofrecen y que constituiría la razón verdadera de su siempre "ser" materia ilusoria, inidentificable con los datos de la percepción.

Si para Wittgenstein y Carnap el lenguaje concebido como símbolo discursivo es la única forma de conocimiento, para Susanne Langer, aun por medio de formas simbólicas no discursivas del arte, es posible la trasmisión de un género distinto, pero no menos eficaz, de conocimiento.

3. *Charles Morris y la estética semiótica*

La estética semiótica es la que se apoya en el estudio de la teoría de los signos para llegar a una explicación precisa del arte, y creemos tuvo su cuarto de hora de éxito, en especial, a raíz de la difusión de las investigaciones de Morris y de otros lingüistas anglosajones,[6] pero su eficacia está condenada a una rápida declinación; no es posible reducir el estudio del arte al de sus medios de expresión lingüística, como tampoco al de sus medios físicos, técnicos, ni al de sus contenidos patoeidéticos o éticos. La comprensión del devenir del arte y de su función ética y social solamente se puede derivar de un análisis que tome en consideración todos esos sectores tan diferentes entre sí, aunque en apariencia tan próximos. Morris —particularmente en su ensayo *Science Art and Technology*—[7] establece las diferencias entre tres tipos de discurso, reducibles a tres dimensiones lingüísticas principales: la *semántica,* que hace evidentes las relaciones entre los signos y los objetos designados, identificable con el discurso científico, la *sintáctica,* que estudia la estructura "sígnica" en la relación recíproca que se establece entre los signos, identificable con el discurso estético, y la *pragmática,* que considera más concretamente la eficacia de los signos en su uso práctico-tecnológico. Dejando a un lado la consideración de las diferentes dimensiones y elementos del discurso podemos precisar que, según Morris, hay un tipo peculiar de lenguaje constituido por la obra de arte en sí, en los casos concretos de la pintura, del poema, del trozo musical, que son, por sí mismos, lenguaje —o más bien un signo o un *complejo sígnico*—; así que hablar de "discurso estético" no quiere decir hablar del arte, sino discutir de lo discursivo de las obras mismas, identificadas en sus lenguajes específicos. Estos signos artísticos son, por otra parte, según Morris, signos especiales que él define como *icónicos* para señalar precisamente su carácter imaginativo-mimético, o sea su calidad de designar, por medio de la presencia en ellos de algunos de los caracteres propios de los objetos señalados.

Si el signo estético —es decir, la obra de arte como tal— es capaz de señalar la cualidad de valor de la obra en sí y a la vez un icono, o sea la imagen en que se incorporan los valores específicos de la obra, el signo estético será —a diferencia de los signos de que se valen el discurso científico o tecnológico— un signo cuyo *designatum* es un valor. En el acto mismo de percepción y disfrute de la obra de arte, quien lo lleva a cabo no tendrá necesidad de hacer referencia a otros objetos (de recurrir a otras *denotata*) sino que habrá de hacer referencia directa a los valores de los que la obra de arte es un *signo;* podremos pues, añadir que el arte ciertamente es como una especie de comunicación (como en realidad sucede con los diversos lenguajes), pero una especie de comunicación que únicamente atañe a los "valores" y no a las afirmaciones o a los elementos "verídicos", propios del discurso científico o lógico. Las afirmaciones en el arte (hasta en los casos de la poesía y la literatura) son válidas sólo incidentalmente para

la trasmisión de "verdades". Esta opinión es obvio que nos deja en la duda, pues si el lenguaje artístico no debe ser confundido con el científico, lógico y común, es preciso admitir que por medio de él —y hay muchos ejemplos— nos es dable la comunicación no sólo de valores sino de conceptos y precisamente de conceptos cuya importancia para la humanidad ha sobrepasado tal vez la de otros sectores del saber.

4. *La ambigüedad como factor estético*

En verdad una de las características de cierto arte y cierta poesía se esconde tras la peculiar "no verdad", o mejor dicho, ambigüedad de los conceptos expresados.

Si con el término ambigüedad aludimos a la condición de voluntaria o involuntaria incertidumbre, a la condición de suspensión y de espera, de imprecisión y a la vez significación múltiple, quizá sea admisible considerar tal ambigüedad como factor de creación y disfrute estético. Entre los que han tratado este curioso aspecto del arte debe recordarse a Empson, quien en *Seven Types of Ambiguity* considera la ambigüedad como una de las "raíces primarias de la poesía".[8] Pero Empson en ese ensayo, al igual que en su más empeñoso volumen *Multiple Meanings,*[9] va ante todo a la búsqueda —podríamos decir a la caza— de la ambigüedad semántica de la palabra poética, que se revela tanto en su plural significado (denotación plurima) como en el hecho de que la palabra poética sea tan a menudo eficaz precisamente a causa de su "imprecisión connotativa".

Empson, como se sabe, es uno de los autores que no aceptan la pura "teoría emocional" de la poesía, teoría que niega toda importancia al significado literal de la palabra, sino que insiste sobre el hecho de que también es posible "razonar" en torno a las cuestiones poéticas, y en esto se aproxima a los paladines de las teorías "cognoscitivas", es decir, a quienes atribuyen valor a lo que "quieren decir" las palabras poéticas.

Mas lo que aquí nos interesa poner en evidencia es cómo, con el nombre de ambigüedad, puede entenderse un concepto mucho más amplio que se extiende, por ejemplo, hasta las llamadas "notas ambiguas" empleadas en la música de jazz (para indicar el titubeo tonal, natural, en la voz de algunos cantantes negros, obtenido después artificialmente por muchos ejecutantes de jazz, para subrayar, precisamente, la incertidumbre sonora derivada de la diferencia entre la originaria escala pentatónica negra y nuestra escala "temperada"); concepto extensible también a la llamada "ambigüedad *gestáltica*", esto es, a la presencia, en la percepción de idénticas configuraciones por parte de distintos individuos, de una inseguridad perceptiva, o de la oscilación perceptiva en la interpretación de fondo y figura; hecho[10] éste que prueba que el artista busca

deliberadamente esta imprecisión interpretativa, con el fin de crear un efecto de oscilación y de titubeo formal. Vemos, pues, que estamos muy alejados del concepto antiguo de la "buena forma", la forma perfecta por antonomasia, por voluntad fisiológica o por gracia matemática. Hemos caído, por el contrario, en el terreno pantanoso de lo incierto, de lo problemático, de lo ambiguo. Sostenemos, sin embargo, que gran parte del arte actual revela su eficacia precisamente por la floración de ese halo de incertidumbre y ambigüedad, presente también en épocas y culturas remotas, presente por ejemplo, en muchas artes del Extremo Oriente, precisamente al iniciarse los ideogramas chino-japoneses, que muchas veces ilustran análoga ambigüedad significativo-formal, esto es, están dotados de una imprecisión de signo y de denotación que los hace más preciosos y más misteriosos, a causa de su indescifrable ambigüedad.

Pero, con frecuencia, la ambigüedad puede coincidir también con lo irracional y con lo ilógico. No pretendo atribuir estas propiedades a todas las artes y épocas, más ciertamente en la nuestra, lo irracional y lo ilógico (no digo lo inverosímil, ya que, como enseña Aristóteles: "mejor es una cosa ilógica e imposible, que una inverosímil")[11] asoman en diversos aspectos de las artes, y el surrealismo pictórico literario es prueba de ello. Y si el surrealismo pictórico ha explotado únicamente la faceta peor de lo ilógico, introduciendo el elemento literario en las artes visuales, y ya con ello está "traicionando su medio" y dañando su valor, el surrealismo literario en sus mejores producciones, desde Lautréamont a Morgenstern, desde Desnos a Tzara, ha sabido, en cambio, valorar ciertos aspectos de imposibilidad, de improbabilidad, de ambigüedad, extrayendo de ellos una indiscutible eficacia artística.

5. *Símbolos universales e individuales*

La presencia, desde las épocas y las culturas más remotas, de formas simbólicas universales, hasta en los territorios más apartados del mundo, ha llevado a los investigadores a propender hacia una concepción que sustenta este material simbólico sobre las "realidades" físicas, sustanciales: es suficiente recordar a modo de ejemplo elemental, la analogía entre el *agua,* la *luna,* los cuernos de media luna de algunos animales *(ovejas*, *cabras),* el hecho de que el ideograma chino para el *agua* sirva también para expresar la idea de la *oveja* y, añadiríamos, que el refrán "cielo aborregado, suelo mojado" es evidente contrapartida del griego *egeo* (de *aix-gos*), mar y oveja a la vez.[12]

Pero si muchos símbolos tienen una iconología común por doquiera, y hasta con un análogo cortejo metafórico en las lenguas más diversas, hay y hubo categorías de símbolos particularísimos y circunscritos en su extensión topográfica y geográfica que, sin embargo, son igualmente poderosos y —para lo que aquí nos interesa señalar—

sugeridores de representaciones artísticas. En efecto, en nuestros días ese vasto acervo simbólico, vivo todavía ayer, en las imágenes del toro, de la esfinge, del cordero, del ombligo, de la flor de loto, de la svástica, de la cruz, se extravió o se convirtió en tema de especulaciones intelectuales o de ocultas revivificaciones. A lo más, sentimos una ambigua y arcana curiosidad ante los signos, otrora sagrados —y hoy reproducidos en revistas en rotograbado— del zodiaco, de los planetas, de los naipes.

La eficacia, al menos artística si no mágica, que ese amplio sector de imágenes simbólicas revistió hasta la alta Edad Media, y que encontró en pintores como el Bosco[13] una razón de ser, más bien una función sugeridora de nuevas analogías y de nuevas e inéditas iconografías, ha estado perdida por doquiera, o decayó en las equívocas y lúbricas complacencias sensuales de los onirismos surrealistas. Esto ya nos dice claramente cómo se ha transformado el arte de ayer en el arte de hoy —funcionalmente — y cómo ha cambiado nuestra actitud ante él.

Y, sin embargo, el hombre, el artista, también ahora experimenta la íntima necesidad de "esconder", de enmascarar[14] sus impulsos más íntimos y privados tras el escudo de signos indescifrables; y no se trata sólo de sus impulsos sexuales, sino de los arcanos que manan de la vida y del pensamiento, base de nuestra actividad creadora.

Y he aquí por qué hoy, todavía, asistimos al afán, a menudo inconsciente por parte de muchos artistas, de crearse un "simbolismo personal"; simbolismo personal que se manifiesta tanto en las obras visuales, como en las musicales y literarias, y que consiste en la fijación de un gesto, de un signo, de una firma, capaz de transformarse en "sello", en "marca" personalísima e inimitable. Podemos advertirlo por todas partes: tanto en el *doodle* que el hombre de negocios garrapatea mientras habla por teléfono, como en el rasgo cifrado de Mathieu, trazado cual gigantesca firma en la tela, en el nocturno jeroglífico de Kline, en los alfabetos simbólicos de Pomodoro, de Alcopley, de Capogrossi, de Hartung, y lo hallamos de nuevo en el insistente uso de ciertas palabras, a veces científicas, de Benn, a veces dialectales, de Gadda, o "herméticas" de Montale, de Eliot, y en ciertas curvas de Aalto, de Niemeyer, de Wirkkala.

Se me objetará que lo que he designado como "símbolo personal" no es otra cosa que el "estilo" del artista, y la observación es en parte justa: creo, esencialmente, que en la actualidad viene formándose un estilo individual —aunque fragmentario, impreciso, involuntario— en lugar del que en tiempos pasados fue el estilo general de la época que, a veces, ostentaba como su enseña más ejemplar una simbología específica. Con frecuencia, un capitel, un friso, un tímpano, un intervalo, la mímica de una danza, un instrumento musical, fue el equivalente simbólico de todo el arte de una época. Y esto en épocas todavía cercanas a la nuestra; basta un friso de Guimard para "simbolizar", para nosotros, un periodo típico de *l'art nouveau:* es suficiente un acorde de séptima disminuida o de treceava para trasmitirnos la atmósfera de una temporada musical.

III. VALOR DEL MEDIO EXPRESIVO

1. *Inconvenientes y obstáculos de las teorías simbólicas*

He querido detenerme en el valor simbólico de las artes y en algunas de las teorías que consideran el arte como simbólico, porque creo que esta posición es de las más discutidas en la actualidad, pero, ante todo, debo insistir de nuevo en que sólo parcialmente comparto esta orientación. Si es cierto que buena parte del material que constituye la base de las artes figurativas es simbólico, y si con frecuencia otras artes —como la danza, el teatro, la misma poesía— emplean materiales que pudiéramos considerar como metafóricos y traslaticios, juzgo erróneo tratar de hacer extensivas a toda costa tales acepciones, sin distinción, a todas las artes y a todas las obras de arte de épocas y comarcas diferentes. Sin duda ése ha sido el error de una investigadora como Susanne Langer, que en su segundo libro *Feeling and Form* ha tratado penosamente de extender una teoría, surgida a propósito del lenguaje musical, a los otros lenguajes, y ha creído posible adoptar una definición constante para todos y cada uno de ellos: la de "virtualidad", que precisaría su naturaleza indirecta y traslaticia, llegando de ese modo a definiciones que no podemos menos de calificar de absurdas: como la que pretende explicar la escultura como "volumen cinético virtual",[1] la danza como "reino del poder" creado por una "mímica virtual",[2] la arquitectura como el constituirse de un "dominio étnico virtual", etcétera.[3]

Pues bien, en muchas ocasiones, por el contrario, el arte, aunque simbólico, es esencialmente técnico (en el sentido del construir) y, como ya precisé en mi libro anterior,[4] constituye un todo con el medio técnico-expresivo en que se sustenta y encarna.

Hemos de ver, por ejemplo, en el capítulo dedicado al objeto industrial moderno, cómo tal objeto puede tener *también* con frecuencia una función simbólica, pero se tratará de un caso extremo, no de una cualidad susceptible de generalización. Lo mismo puede decirse de gran parte de la arquitectura (hasta de la que no se limita a ser mera "construcción" y que con razón podemos considerar como "arte"), en buena parte de la música y en general de las artes visuales.

Justamente la arquitectura nos enseña que el hombre ha experimentado y experimenta un impulso constante que lo empuja a construir "lo que sea". Construir ya es, en sí, un género de creación, un "dar vida" a un dominio, diferente del natural, que tenga vida por sus características humanas esencialmente técnicas, y en absoluto simbólicas de algo. Ni creemos que una superficial interpretación en clave freudiana —

que reduce la casa al claustro materno o las habitaciones a un valor peyorativo femenino *(Frauenzimmer)*— pueda bastar para la decantación del valor artístico real de la arquitectura.

Tratar de ofrecer una interpretación simbólica de las diversas etapas del arte es algo que cada día se ve más como un error manifiesto. Uno de los ejemplos más típicos nos lo brinda el estudio de la perspectiva, que en los últimos decenios atrajo la atención de muchas inteligencias ilustres (después de haberlas atraído apasionadamente, pero con interés más que nada científico, durante el primer Renacimiento).

2. *Importancia de los datos técnicos en la valoración estética*

Frente a las interpretaciones de Panofski (basadas como es sabido en la brillante doctrina de las formas simbólicas de Cassirer), según las cuales la perspectiva y sus transformaciones dependen precisamente de una exigencia simbólica de los hombres acorde con las diferentes épocas, y frente a otras doctrinas más bien sociológicas (como la de Francastel, quien trata de justificar las transformaciones sufridas por el concepto renacentista del espacio con base en argumentos de orden económico social), creo que quienes están en lo justo son aquellos investigadores, como Luneburg, Laporte, Michelis, Gioseffi, quienes explican tales mutaciones como consecuencia de exigencias de orden técnico-histórico y no simbólico.

Al decir "técnico" no quiero referirme al "mejoramiento de los conocimientos científicos" o a mayor experiencia en el empleo de la geometría, sino de modo concreto, al hecho de que, según la época considerada, nos enfrentamos a condiciones particulares de existencialidad (a las que desde luego es posible atribuir razones éticas y sociales, científicas y religiosas) que han hecho indispensable la formación y evolución de una técnica particular: la única idónea y adaptada a aquella época y sobre todo la que correspondió a la actitud particular de percepción del hombre de la misma.[5]

No es posible citar los muchos ejemplos que podrían ser invocados en relación con todo lo que hemos expuesto, pero sí podemos invocar el caso bien conocido del uso del taladro para perforar la piedra, el mármol, en la época bizantina.

Es sabido que esa técnica ya era usada alrededor del siglo II, como puede verse en algunos sarcófagos romanos tardíos y en algunas de las estatuas del museo de Atenas. Mas, en tanto que estos primeros intentos son el testimonio del uso somero y mediocre de aquella técnica (uso, sin duda, debido a razones "económicas" de simplificación del trabajo, con el menor costo del mismo: efectivamente, las vemos empleadas en los toscos sarcófagos pertenecientes a familias de escasos medios, en los que se buscaba obtener solamente, un efecto aproximado con el empleo mínimo de tiempo y trabajo), el mismo

medio se convierte en época posterior en uno de los métodos ingeniosos más refinados de que se valieron los artistas bizantinos para crear las aéreas filigranas de sus volutas y de sus frisos de mármol.

Ejemplo éste en que no hay implicación simbólica que sirva para justificar la adopción de un medio nuevo; sino tan sólo la presencia de un elemento exquisitamente técnico. Y repito una vez más, al decir "técnico" no quiero decir sólo "material": la distinción idealista entre técnica interna y técnica externa es ya cosa del pasado, y aquí se trata de un factor técnico que asume la categoría de un medio expresivo nuevo. Nos hallamos en una época en la que a menudo, a cada paso, se producen cosas análogas: ya sean las nuevas sonoridades desconcertantes de los moduladores de frecuencia, ya los materiales inéditos empleados por los escultores modernos (lámina y alambre, cuerdas y chatarra), ya sean los colores salpicados o goteados sobre la tela; o los gigantescos serpentines esmaltados de las grandes instalaciones industriales…

Lógicamente, no todo nuevo material habrá de ser considerado "artístico" ni habrá de admitirse sin objeción todo lo inédito. Mas ciertamente, la sensibilidad artística del hombre actual podría formarse, más bien que en las frías salas funerarias de los museos, frente a las obras vivas de la vida cotidiana, si acierta a comprender en ellas sus nuevos elementos creadores y sus nuevas conquistas formales.

3. *Distinción de las artes por el estudio de sus medios de expresión*

Entre tantos métodos ensayados por los estetas y los historiadores del arte para establecer distingos entre las diversas artes, acaso el más puro y aceptable sea el basado en la diversidad de los "medios" *(media)*[6] usados, es decir de los materiales "físicos", genuinos y adecuados de que el artista se ha valido para dar cuerpo y forma a su imagen artística. Hemos visto que los varios, y muy a menudo enmarañados, "sistemas de las bellas artes", como los conocidísimos, anticuados ya, de un Alain,[7] de un Meyer-Greene, de un Souriau, han aportado bien poco. Oír ahora hablar o discurrir acerca de "artes mayores y menores" de "artes puras" y "artes impuras", de artes de primer y segundo grado (¿por qué no de tercero o cuarto?), de artes aplicadas o decorativas, espaciales o temporales, no puede menos de parecernos risible. Por una u otra razón, cualquiera de estas subdivisiones resultará falaz o inapropiada; y será suficiente la "invención" de una nueva forma de arte (como el "móvil" de Calder, el filme abstracto, la música electrónica, el plástico con motor de Tinguely, el objeto industrial, o la poesía en forma de pavo real) para destruir toda una compleja e inútil estructuración de géneros y especies. Tratar el arte como si se tratase de mariposas o libélulas, aprisionarlo dentro de

clases y familias, como se haría con un coleóptero o un lepidóptero, un nematelminto o un platelminto, ha resultado siempre, a lo sumo, ingenuo e improductivo. Por eso, si la técnica idealista pecó por no tomar en cuenta la "materialidad", la *choseité* de la obra, de la misma manera pecan las estéticas que se entregan a una tediosa clasificación programática para tratar de develar el misterio del arte o catalogar las creaciones del mismo. Y sin embargo, es indispensable un análisis de las diversas formas del arte que tome en cuenta sus *media* respectivos, pues éste sería el único modo lícito y honesto de estudiar sus características "somáticas y psíquicas". A veces un color determinado, un sonido, un rumor acaso o incluso el ritmo y la cadencia de una lengua poco conocida, pueden ser la espina que irrita y hace surgir la chispa de la invención, que podría llevar hasta la producción de la obra de arte eficaz. Naturalmente, al decir *medium* o medio expresivo no hago referencia únicamente al material pictórico, plástico o musical, sino también al material "humano", que es, para la danza, el cuerpo humano, para el teatro o el canto, su voz; que en este caso son materiales constitutivos primarios, más que medios de reproducción o de recreación de la obra.[8]

Si como Dewey[9] afirma, el medio material condiciona, en buena parte al menos, la obra, ese medio podrá ser activo, pero también pasivo, podrá ayudar, pero a la vez podrá obstaculizar la creación, pues se puede convertir en un estorbo siempre que sea empleado en contra de su naturaleza. Es decir, siempre que cualquier arte haga uso de medios que no son los suyos o que no le son afines.

4. *Necesidad de la "encarnación" del germen artístico*

Con frecuencia los estetas han especulado sobre la presunta posibilidad de un arte ideal, nacido en la mente del artista y maduro y logrado antes de su realización extrínseca y material. Ni creo ni me presto a creer en opiniones semejantes, pues nadie podría aportar pruebas de su veracidad. Quien quiera que haya tenido la menor familiaridad con la producción artística, sabe la enorme distancia que separa al embrión formal, al momento auroral, a la imagen plástica, musical, poética, de su verdadera realización. Por eso creo que no debe razonarse de arte, sino tomando en cuenta desde el principio esta limitación y tratando sólo de la obra artística una vez que, plenamente expresada, se hace comunicable al prójimo.

Ocurre en efecto, lo hemos dicho en otro lugar,[10] que un "punto de partida", un primer impulso imaginativo, se aloja en nuestra mente y hasta nos parece formado y pronto, pleno de las cualidades de la obra cumplida y expresada; será, sin embargo, una ilusión engañosa; al contacto con la materia física —el cemento que emplea la arquitectura, el mármol, la arcilla, la madera de la escultura, la tela y el color, la palabra

misma del lenguaje que hablamos corrientemente— este impulso primitivo se va transformando poco a poco; se aventura en dificultades imprevistas, se simplifica con la "ayuda" —imprevista también— del mismo material que se está elaborando. La producción artística definitiva no sólo será diferente o totalmente opuesta a lo que se había previsto, sino que sus caracteres pueden ser totalmente diferentes de los que al comenzar la obra presentaba el embrión inicial aparente.

Dicho con otras palabras, es típico de la creación artística, absorber y asimilar algunas "constantes" de la época y la topología, presentes en el mundo exterior, que son precisamente las que dan a la obra el carácter de "comunicabilidad"… Y es esto quizá lo que nos permite considerar a la obra de arte como una producción que no es nunca totalmente individual, sino participante de la vida de una época —del *Zeitgeist*—, cualquiera que sea el valor que concedamos a ese "espíritu de época".

Entre los casos más claros que ilustran este hecho podemos considerar el de la arquitectura, arte que en mayor grado que las otras, requiere un proyecto meticuloso y definitivo, y no puede contentarse con quedar en el simple estado inicial de croquis. Podría pensarse que la arquitectura, a diferencia de las otras artes, es susceptible de expresarse plenamente por medio de su proyecto definitivo por el trazado de la planta y el alzado, por proyecciones ortogonales o por medio de un modelo plástico (maqueta) a escala reducida. Pero esto sería un burdo error, pues sabemos sobradamemente cuánto difiere frecuentemente un edificio del proyecto que ha servido de punto de partida, por causas múltiples e imprevisibles. Basta citar el ejemplo famoso y bien conocido de la Torre de Pisa, esa obra de arte que, al deslizarse el terreno, ha cambiado de manera total la composición del conjunto de la admirable plaza, y que sin duda no sería tal como es sin la intervención benigna o burlona de la suerte.[11]

Pero, aun sin recurrir a extremos como ése, no hay proyecto ni maqueta capaces de ofrecer con seguridad el resultado de la conjunción del componente natural constituido por el paisaje, los materiales, la naturaleza, y la voluntad de edificar más o menos concreta del hombre.

Análogas consideraciones pueden hacerse en torno a la música, pues ésta también posee un lenguaje,[12] cuya sintaxis es lo suficientemente exacta para anticipar al compositor una representación bastante fiel de lo que la ejecución habrá de materializar. El testimonio de muchos amigos músicos nos ha llevado a la convicción de que en muchas ocasiones el compositor mismo, sólo una vez que la obra ha sido ejecutada, se percata del valor e importancia que tiene el elemento interpretativo, y no sólo por la "traducción al sonido" de la partitura.

La diferencia, pues, entre las distintas artes y la posibilidad de precisarlas reside en la aparentemente extrínseca realidad fenoménica de las mismas. Si nos resignamos a aceptar la división tradicional de las artes mayores, lo hacemos porque nos parece inútil,

e incluso perjudicial, intentar nuevas aventuradas distinciones que, por otra parte, sólo conducirían a oscurecer nuestro razonamiento.

Es muy posible que en todas las épocas se haya dado el predominio de un arte —o de algunas artes— sobre las demás; que en cada periodo histórico se haya configurado un medio expresivo peculiar, pero lo es mucho más confirmar cómo cada arte depende de modo esencial del elemento técnico de que se vale y cómo este elemento puede identificarse casi siempre con el medio expresivo de dicho arte.

Todo color, pues, todo timbre, toda materia plástica, todo gesto, toda palabra, tienen su precisa finalidad, para concurrir a tejer la compleja trama de la obra de arte. Y precisamente esta envoltura física —aunque esté aún impregnada de vitalidad creadora y formadora— es la que hace diferentes unas obras de las otras. Ésa sería la justificación del empleo de la madera en lugar del bronce en una determinada escultura, como en determinado trozo sinfónico del uso de la flauta en lugar del oboe, y será precisamente el diverso lustre del mármol pentélico o del de Paros el que convertirá en tan diversos, dentro de su extremado parentesco, dos templos clásicos como el de Sunion y el Partenón, como será la diversidad del color y consistencia del ladrillo la que hará tan diferentes las construcciones Tudor de sus contemporáneas las boloñesas o las de Lubecca. Mas, también esta diversidad de los medios y esa necesidad de los mismos, justifican tantas aparentes “extravagancias” de mucho del arte moderno. ¿Por qué no aceptar la necesidad que sintieron algunos cubistas de recurrir al *collage*?; ¿por qué tachar de mistificación o capricho a los escultores que actualmente emplean láminas de metal (como un Lardera, un David Smith, un Chamberlain) o se sirven de fragmentos de hierro y de chatarra (como un César)? Con gran frecuencia han sido los propios materiales los que han suscitado la obra de arte; y de igual manera que a lo peculiarmente exiguo del bloque de mármol de Carrara debemos lo longilíneo del *David* de Miguel Ángel, acaso debemos a análogas razones los caracteres de mucho del arte moderno.

Ese peculiar zumbido estridente y dulzarrón de insidiosas y mágicas vibraciones que ha captado la música electrónica, y que sonaba ambiguo la primera vez en nuestros oídos, ciertamente no podría lograrse con otros instrumentos que no fueran los osciladores y generadores de que se valieron los creadores de este nuevo género de música.

Por otra parte, sin alargar los ejemplos, que serían innumerables, consideremos la poesía, que es el arte más íntimamente ligado a la lengua que hablamos, por lo que parece, el arte menos expuesto a modificaciones rápidas e imprevistas. Sin embargo, la poesía nos demuestra cómo una palabra cualquiera, al trasmutarse de simple vocablo “semántico” en vocablo poético, tiene necesidad de tornarse en “medio expresivo”, medio integrado por una parte de sonoridad, otra de semanticidad, y otra de sintactismo, que constituyan el principio formativo literario. Esto explica por qué la poesía actual debe

servirse del lenguaje de hoy y no del de ayer; también el porqué de su necesidad, tan frecuente, de apropiarse vocablos extranjeros, científicos, técnicos, y hasta publicitarios, que son necesarias contribuciones para la constitución de un vehículo más complejo y con mayor plenitud.

5. *El "principio de asimilación": el arte no debe traicionar su medio expresivo*

El examen de los "materiales constructivos" de las diferentes artes nos lleva a otra consecuencia obvia: la de que cada una de ellas, en mayor o menor grado, debe estar ligada a su propio "lenguaje", y no debe tomarlo prestado de las artes hermanas.

Naturalmente, al disertar acerca del arte ha de desecharse todo canon inflexible. Creo, sin embargo, que un examen desapasionado de la evolución del arte a través de los siglos muestra que cada una de las veces que el arte ha "traicionado su medio" ha estado a punto de corromperse, o al menos, de perder su autonomía y su pureza.

Los ejemplos son múltiples y podría hablarse de cierto tipo de arquitectura que, al perder sus cualidades estructurales y constructivas más típicas, se ha envuelto en superfluas eflorescencias plásticas que han acabado por asfixiarla: basta recordar lo que ocurrió cuando de la grandiosa línea barroca se pasó al ampuloso y "escultórico" friso del rococó; o cuando en época más reciente, Sullivan y Gaudí, en vez de limitarse a dar sentido plástico a la línea arquitectónica, insertaron el lenguaje escultórico en la decoración de sus edificios. No se trata con esto de querer restar valor y belleza a las estatuas-columnas de Chartres, por ejemplo, por el hecho de que en ellas se haya empleado la escultura como medio plástico arquitectónico, ni queremos negar la importancia del color en las antiguas estatuas griegas y etruscas o en las de Nino Pisano en el "trescientos", por el solo hecho de que en ellas se han utilizado elementos "pictóricos". Pero creo, al menos en este punto, estar de acuerdo con Susanne Langer[13] cuando sostiene —basada en el principio que define como de "asimilación"—, que es posible admitir una especie de absorción de los elementos de un arte por el lenguaje de otro.

Y así ocurre en el tan debatido caso de las palabras "revestidas" de sonido en la ópera lírica y, en general, en los *lieder;* en este caso las palabras no son ya ni poesía ni prosa,[14] sino que han de ser consideradas como elementos auténticamente musicales: la palabra, una vez que forma parte de una composición musical, pierde toda función "discursiva" y se transforma en un factor sonoro preciso, y como tal, su función es la misma de los otros sonidos, es decir, la creación de lo que es "ilusión primaria" de la música, o sea, la creación de un "tiempo virtual". En términos más sencillos, diríamos

que las palabras que se incluyen en un contexto musical, *aun cuando* no lleguen a perder del todo su carácter discursivo (¿cómo negar el valor semántico de la palabra en un *siengspiel* de Mozart?) en cierto sentido sirven para acrecentar la "sonoridad" musical misma.

Veremos en el capítulo referente a la música el valor que puede llegar a tomar "la palabra hablada" además del de "la palabra cantada" dentro del drama musical, precisamente por su peculiar sonoridad. No estoy, por lo tanto, de acuerdo con Susanne Langer cuando afirma que no tiene importancia "comprender" el significado de las palabras para gustar de la ópera que se está escuchando; sí estoy de acuerdo, en cambio, en que sería preferible con mucho mantener lo hablado o cantado en la ópera en la lengua original en que fue escrito (aunque muchos no entienden lo que oyen), siempre que esas palabras sean las que suscitan en el oyente la emoción de la composición lírica, puesto que muy a menudo la "bondad" de esa composición es debida precisamente al connubio y a la ósmosis que se verifica entre determinado sonido musical y determinado sonido verbal o poético (recuérdense las poesías de Mörike o de Goethe con música de Wolf, las de Louys con la de Debussy, o las de Rilke con la música de Webern). Si el "principio de asimilación" es a menudo un medio bastante idóneo para justificar muchas intromisiones indispensables de unas artes en las otras (son de lo más significativo los ejemplos de la escultura asociada a la arquitectura o la palabra cantada) no es posible desconocer que esas intromisiones de lenguajes diferentes —o mejor dicho, el hecho de que un arte se "exprese con expresiones primitivas de otro"—[15] puede ser pernicioso y signo de debilidad y decadencia.

Si se piensa en la pintura, arte decididamente "abstracto" —dado que busca dar una representación de la realidad objetiva que en casi todas las épocas tiene un sentido traslaticio y simbólico—, cuando se convierte en hiperrealista, anecdótica y de hecho naturalista (como ocurrió con ciertas obras del siglo pasado y como ocurre con bastante frecuencia todavía con bastantes de las actuales de algunos pintores "de la realidad") la pintura, entonces, trata de sustituir la narración —de hecho prosa política—, se convierte en medio literario y pierde, por lo tanto, su mejor carácter de abstracción y de simbolismo.

Un fenómeno análogo y contrario es el que se presenta en mucha de la poesía del siglo XIX, que creyó posible sustituir la imaginativa poética con una especie de imaginación figurativa: de lo que son palmarios ejemplos la escuela *simbolista* francesa y el *imaginismo* anglosajón. Y lo mismo ocurrió cuando la poesía se entregó de preferencia al juego sonoro, antes que a las artes visuales, imitando la onomatopeya y la musicalidad de ciertos vocablos; con lo que perdió su mejor carácter de arte verbal, en un juego vano de solicitaciones auditivas. Los ejemplos podrían continuarse y multiplicarse…

Un caso reciente, pero por eso tanto más importante, es el del cinematógrafo que antes que perseguir la propia autonomía lingüística, quiere recurrir a medios y efectos de otras artes: eso es lo que constituye el equívoco del “cinematógrafo como arte figurativo” del que se han dado bastantes ejemplos, algunos de gran categoría, pero que sin duda no representan la explotación correcta de esta nueva técnica, puesto que respecto a este arte último debiéramos poder hablar de “lenguaje fílmico” diferenciándolo de los factores figurativo, musical, literario, de los que también y con tanta frecuencia se sirve el cine. Algunas de las grandes películas (como las de Dreyer) abundan en elementos pictórico-figurativos y por eso, aunque de alto sentido dramático, apenas poseen poder comunicativo. En el momento oportuno hemos de ver cuán erróneo es tratar de convertir en “fílmica” una obra pictórica prestándole un sentido dinámico e insertándola en la “secuencia” cinematográfica, como se ha hecho repetidas veces en los llamados “filmes de arte”; forzando en tales casos a la pintura a asumir los caracteres de un medio que le es extraño y al que se adapta mal.

Es posible, por consiguiente, afirmar que —siempre que un arte absorbe y asimila el medio de otro, haciendo uso de ese medio cual si le fuera propio— logra, por el “principio de asimilación” citado, apropiarse de él, e integrarlo; pero cuando en lugar de ello trata de “imitar” un lenguaje ajeno o fuerza al propio a expresarse como aquél, no logrará otra cosa que llegar a resultados dudosos y con frecuencia perjudiciales. En cambio habrá de ser interesante distinguir ese otro tipo de intrusión de un arte en el terreno de otro al que se asiste cuando se verifica el fenómeno comúnmente conocido por *sinestesia.*

6. *Sinestesia e interferencia entre las artes*

Es necesario distinguir ante todo, entre lo que se suele denominar “sinestesia literaria” y las otras formas sinestésicas aplicadas a las artes diversas. Sabemos, en efecto, que son muchos los autores que han investigado y experimentado acerca de todo lo referente a las posibilidades de asimilación de los diferentes lenguajes artísticos y, sobre todo, acerca del fenómeno de verificación de diferentes imágenes sensoriales suscitadas por las distintas artes en la esfera de acción de un órgano sensorial distinto del que comúnmente es “estimulado” por ellas. Ejemplos típicos en este aspecto y bien conocidos son las imágenes cromáticas suscitadas por medio de sonidos, de imágenes sonoras suscitadas por colores, imágenes cromáticas suscitadas por palabras, o de hecho por letras (como el muy conocido *Sonnet des Voyelles* [“Soneto de las vocales”] de Rimbaud);[16] y aun podríamos añadir las imágenes olfatorias, musicales, gustativas, etc., despertadas por asociaciones de pasajes literarios o por simples palabras.

Naturalmente que es preciso establecer la diferencia entre dos fenómenos muy distintos: la presencia de elementos asociativos, estrechamente ligados al “contenido semántico-narrativo” de una prosa o de una poesía que “evocan en la mente” situaciones ambientales precisas, variables de un sujeto a otro, pero indudablemente ligadas a las palabras-estímulo contenidas en ese pasaje, y, de otra parte, la existencia en el sujeto de una peculiar actitud sensorial que le permite despertar determinadas imágenes (tal vez en este caso pudiéramos calificarlas de seudoalucinaciones) sonoras, cromáticas, olfatorias, como consecuencia de un estímulo sonoro, cromático, verbal, etcétera.

Las dos situaciones son, desde luego, diferentes y la segunda puede sin más ser incluida en la categoría de los fenómenos psicológicos, o más bien psicopatológicos, que tienen muy poco que ver con la estética. Por esta razón, no juzgamos oportuno detenernos aquí más en el nebuloso e inmenso campo de las alucinaciones y de las seudoalucinaciones, de los estados oníricos y oniroides, de los ambiguos fantasmas producidos por estados demenciales, alucinaciones crónicas, o por intoxicaciones o el uso de drogas y que, ciertamente, pueden presentarse revestidos de una aparente dignidad estética. La frontera que separa las formas estrictamente patológicas de las artísticas es demasiado sutil y a veces inexistente en el caso de sujetos dotados artísticamente, presa de tales sensaciones anormales o paranormales. (Creo, sin embargo, que se ha especulado demasiado acerca de la relación entre genio y demencia y alucinaciones e imaginaciones para creer pertinente volver a desenterrar este tema.) Si nos detenemos, sin embargo, en la sinestesia literaria confirmaremos que desde los tiempos de Aristóteles se ha observado el paralelismo existente entre “lo que es agudo o grave para el oído y lo que es aguzado u obtuso al tacto”.[17]

Este tipo de manifestaciones sinestéticas era interpretado en aquella época, y no equivocadamente, como una situación metafórica.

Si la “audición coloreada” y ejemplos símiles de lo que O’Malley define como *clinical synesthesia*[18] pueden ser dejados a un lado, ya que sólo son útiles para especulaciones de carácter elemental y no tienen relación práctica alguna con los fines estéticos (como las consideraciones análogas del abate Castel[19] sobre el famoso *Clavecin des couleurs,* o los ejercicios místico-escolásticos de Scriabin), no debe ignorarse que en la literatura de todas las épocas y de todas las culturas abundan ejemplos de analogías metafísicas basadas en evidentes fenómenos de transferencias y sustituciones intersensoriales: tan es así que muy buena parte de nuestras lenguas está entretejida de tales asimilaciones de orden sinestésico, convertidas en parte integrante de todo patrimonio lingüístico. Mas lo que me interesa recordar ahora no es tanto la investigación de semejantes ejemplos, frecuentes en las obras de muchos autores, cuanto el dejar constancia de la interacción y de la interrelación entre imágenes sensoriales e imágenes estéticas, lo que nos puede autorizar para aventurar la hipótesis de una relación constante

entre el elemento perceptivo y el elemento creador y de disfrute de la obra de arte. La agudeza de algunos estímulos sensoriales, que en estados patológicos se presentan naturalmente con exaltación, lo mismo que en los estados alucinatorios, o simplemente el de felicidad creadora personal, está en relación directa con la facultad imaginativa del hombre, tanto que no es muy aventurado suponer que ese particular estado de exaltación de la facultad imaginativa es una de las causas primarias del impulso creador y de la facultad de disfrutar la obra de arte.

IV. EQUILIBRIO, RITMO Y PROPORCIÓN

1. *Aproximación de las leyes proporcionales*

"Divina proporción", regla de oro, ritmos y escansiones numéricamente perfectas, simetría estática, y "simetría dinámica" platónica, o asimetría como elemento primario de toda estética: en torno a conceptos similares, desde la antigüedad más remota hasta las especulaciones seudocientíficas renacentistas y hasta las más recientes revivificaciones misteriosóficas y ocultistas, han venido acumulándose en muchos estudios doctos, o menos doctos, seudomatemáticos y misticoides, psicológicos y antropológicos. Proporción humana o divina, ¿cuál de las dos?[1]

Mas ¿no podría el hombre mismo considerarse entonces como un ser dotado de la divinidad de las proporciones ya por sí "divinas"? ¿O quizá la diferencia entre el ser humano y el divino consiste precisamente en una "desproporción" del primero y en una tendencia a empeorar aquella pureza de proporciones que sería cualidad estable y definitiva de la Divinidad? ¿O es precisamente en lo asimétrico, en el desequilibrio que tiende hacia una situación nunca alcanzable de equilibrio y de simetría en donde (según quisiera la doctrina Zen) pueden darse el único embrión y el único impulso de la creación artística (y no sólo artística) por parte del hombre?

Ciertamente, sería halagüeño para nuestra mente concebir un universo regulado por los números, en el que la armonía de las esferas siguiera sólo un ritmo inmutable y purísimo, riguroso y al mismo tiempo inconmesurable. De buena gana pensamos en este ritmo cual si fuera la pulsación de un corazón inmenso cuyos latidos fueran tan vastos que ya no es posible percibirlos, cuyas dimensiones se prolongan hasta el infinito y cuyas escansiones no inciden sobre el tiempo cronológico; en esta armonía como de un acorde obtenido por la síntesis de todos los sonidos y al mismo tiempo por un sonido único. Un universo semejante se sustraería ciertamente a nuestras mediciones, a nuestras unidades de medida, a nuestros termómetros, taquímetros, manómetros.[2]

Pero, con los pies en la tierra, nos hallamos ante ritmos y proporciones no ya divinos sino humanos: la naturaleza en la que el hombre habita, el arte que el hombre imagina, ambos formados por aproximaciones que tienden a un límite jamás alcanzado: nuestro año, nuestro metro, nuestro pulso, nuestra respiración, y hasta nuestra "escala musical", cuya subdivisión empírica a lo largo de siglos de estudios y búsquedas se ha valido, de modo provisional, de un "temperamento" que la ha hecho más utilizable, mas no por eso más "verdadera" ni menos aproximativa.

Vivimos, pues, en medio de lo aproximado: diríamos que casi sin la aproximación nuestra vida se haría imposible, de igual manera que el arte nuestro. Ninguna música puede adaptarse a la tediosa pulsación del metrónomo; el tiempo musical siempre lo trasciende; el "tempo rubato" no es mensurable. Ninguna danza puede adaptarse al ritmo exacto y exasperante de un motor, pero puede sentirse estimulada por el ritmo primordial y desigual del tambor bajo la percusión de manos humanas.

Ningún poema ha soportado jamás la sucesión de un metro perfectamente regular; hasta el tiempo que vivimos es elástico y mutable; vivimos en duraciones diversas que se superponen y se integran, pero que nunca llegan a coincidir.

El ritmo, por consiguiente, habrá de ser considerado como diferente de la medida, como delimitación periódica y repetición de momentos discontinuos, sólo idénticos entre sí de manera aproximada. Naturalmente los elementos repetidos deberán ser, si no iguales, lo suficientemente semejantes para hacerse notar como tales. Y para que un intervalo de tiempo sea percibido como algo unitario según algunos (Wundt) se necesitarían doce segundos, en tanto que el mínimo intervalo perceptible como "discontinuidad" sería el de 1/20 de segundo para la vista (Delacroix), 1/40 para el tacto, 1/100 para el oído.[3]

¿Mas sería justo considerar sólo como ritmo lo que es posible percibir como discontinuidad? Además de los ritmos "conscientes" (previamente catalogados) cuyo umbral puede captarse por medio de aparatos registradores, existe ciertamente otro género de rítmica inconsciente, o semiconsciente, igualmente eficaz; la capacidad de captar y registrar —aun sin conciencia de ello— la presencia de ritmos cuya frecuencia puede ser inferior o superior a la señalada. Por esto, aunque nuestra conciencia no registre como continuidad las vibraciones discontinuas sonoras y luminosas hasta tanto que su discontinuidad no alcance el umbral previsto por nuestros sentidos, eso no excluye la posibilidad de admitir la existencia de un ritmo que incide con su duración discontinua e imponderable, aun al margen de nuestro conocimiento.

Será posible, pues, admitir que existe un ritmo mucho más amplio, más majestuoso del que somos conscientes, pero dentro del cual nos vemos constantemente proyectados, en el que nos movemos, respiramos, pensamos, y en el que artísticamente creemos. Esto nos permitirá ampliar nuestro concepto del ritmo mucho más allá de cualquier límite e imaginar cada fenómeno estético como inmerso en una vasta y continua onda rítmica: continua en su valor rítmico y, sin embargo, discontinua en cada uno de los elementos de su duración. (Ya que precisamente en el concepto de ritmo así entendido se infiltra la idea de una sucesión discontinua.)[4]

El ritmo en cuanto constituido por pulsaciones sucesivas —a menudo desiguales, a menudo interrumpidas— de sus elementos no puede menos de ser considerado como un *devenir* resultante de la suma de momentos atómicos separados entre sí, pero

reagrupados según leyes mutables que de cuando en cuando se hacen necesarias. Si el ritmo por su periodicidad vale para seccionar y ordenar de modo discontinuo la temporalidad, podremos extender su significado a la espacialidad que por medio de él se convertirá en "proporcional": por consiguiente, al atribuir el concepto de ritmo al espacio, tendremos la primera confirmación de un elemento proporcional. Y podremos entonces concebir también ritmos plásticos, figurativos, a más de los poéticos y musicales; y tales ritmos podrán considerarse igualmente como repeticiones de elementos homólogos en sucesivas y contemporáneas subdivisiones espaciales. De tal modo el ritmo se acercará a la simetría, entendida no como algo estático y regular, sino (actualizando la expresión platónica usada en el *Teeteto*) como "simetría dinámica", rítmica, o sea espacio-temporal. El hecho de que el espacio como el tiempo se subdivida y se distribuya proporcionalmente en menudos fragmentos homólogos y recurrentes, me parece una prueba más de la identidad topo-cronológica considerada como unívoco *medium* en cuyo interior se desarrollan los fenómenos de cadencia y armonía que constituyen la base de todo arte, lo mismo musical que visual. Toda división, pues, entre artes rítmicas (música, poesía, danza) y artes plásticas (arquitectura, pintura, escultura) desaparece, al menos desde este punto de vista. El ritmo, por otra parte, se reconoce como una de las constantes principales, en la misma medida que las proporciones y el equilibrio en las que reposan todas las artes en sus dispares formas expresivas. Y acaso pudiéramos añadir, que la proporción misma, el mismo equilibrio, deben ser considerados como otros equivalentes del fenómeno rítmico. Si, por otra parte, la organización rítmica es una de nuestras necesidades estéticas —desde luego fisiológica (sabido es cómo involuntariamente tratamos de encontrar una regla y una norma aun para el más vulgar e inestético ruido)—, deberemos también reconocer, casi siempre, cómo este sentido rítmico *trasciende* la posibilidad de una medida exacta, y cómo el mismo equilibrio no puede identificarse con un equilibrio real ponderado sino con una situación compleja de relaciones entre tensiones y pulsaciones antagónicas y dinámicas.

El equilibrio mismo en efecto —consúltense los recientes trabajos de Piaget— encierra en sí la idea del ritmo, pero de un ritmo no siempre simétrico, y muy lejos de ser estático.[5]

2. *Las doctrinas de la proporción de ayer y de hoy. El ejemplo de los tapices persas*

La proporción, entendida como equilibrio de comparaciones cuantitativas de elementos análogos entre sí, colocados en relación recíproca, constituye, sin duda, un elemento importante de la medida espacial y puede ser equivalente a la *relación* que hemos

analizado anteriormente entre los elementos temporales en relación y equilibrio por medio del ritmo. Por lo tanto, si el ritmo escande en el tiempo en que se realiza la presentación periódica de elementos homólogos, la proporción fija, en el espacio, la relación entre elementos de la misma especie, al margen de su acepción dinámica. Y, además, como el ritmo puede ser aplicado a las artes espaciales para señalar la presencia de un equilibrio dinámico aun en el estado estático de su *medium* expresivo, de modo análogo puede apelarse a la proporcionalidad para "espacializar" las composiciones de artes dinámicas y "temporales" como la música y el teatro, la poesía y la danza: diremos pues, proporciones de un poema, una sonata, una sinfonía, o un drama, entendiendo como tales esa especie de equilibrio estático, que esquivando el dinamismo rítmico fija sus diversas secciones en una especie de espacio inmóvil, no por ello menos sensible a los juegos del equilibrio.

Ciertamente no pretendemos hacer aquí la historia de las diferentes doctrinas acerca de la proporción, entretejidas desde la Antigüedad en torno de los diversos lenguajes artísticos y que culminaron en los estudios de la proporción de Pacioli, de L. B. Alberti, de Durero. Es cierto que el principio del arte basado en una constante numérica de un sistema proporcional preconstituido nos fue legado por Grecia. Y ese principio alcanzó amplísimo desarrollo en las especulaciones de los pitagóricos, y más tarde en las de Vitrubio, y así sucesivamente hasta las de Palladio, Cardano, Seamozzi y las recientísimas de Mondrian, Bill, Ghyka, y Kayser. La esperanza de poder encontrar la clave única e incorruptible que sirviera de *passepartout* para descifrar el misterio de la creación artística era tal, que época tras época los artistas y los investigadores de este tema creyeron haberla descubierto, ya en el Número de oro, ya en la serie de Fibonacci, ya en la repetición de formas geométricas particularmente puras correspondientes a otras tantas "verdades" naturales: estructuras cristalinas, espirales vegetales, círculos, elipses, hipérbolas y parábolas, que reproducen el curso de los astros o las más escondidas estructuras orgánicas. Sin embargo, en la mayoría de los casos, las medidas que se escrutaban en las obras de arte trascendían de esta medición precisa y nunca eran del todo idénticas a las que las previsiones numéricas hubieran podido hacer esperar.

Por eso puede admitirse que, si es verdad que las "proporciones" de un edificio, de una pintura, de un fragmento musical no deben ser dejadas a merced de una evolución desordenada y tumultuosa, privada de todo orden y euritmia, sin embargo, ni ese orden ni esa euritmia habrán de ser ni matemáticos ni "fisiológicos"; serán de un orden totalmente peculiar, quizá del que precisamente Goethe entrevió en su principio de una *Gestaltung* situada en la base de todas las creaciones de la naturaleza y del arte; el orden que permite la sucesión dentro de la constante proporcionalidad, a pesar de eso constantemente trascendida, de formas en constante devenir, partícipes de la constante, pero siempre en proceso de devenir, cualidad de formación.

Se dice que los más antiguos y preciados tapices persas se tejieron siguiendo el principio de insertar en la prolija trama de lanas de colores una línea "equivocada" que fuese como el indicio de su autenticidad. Aquella hebra de lana descuadrada, aquella línea desigual en el conjunto de la compacta estructura geométrica, era la que servía para afianzar la continuidad en la sucesión y la discontinuidad a la vez; la periodicidad y la infracción de la misma. Aquella línea inconsecuente, aquel algo de inconmensurable que es posible hallar en toda obra de arte verdaderamente tal, hasta en las que han servido de ejemplo y paradigma a los fanáticos de las medidas y de los números de oro (como el *Partenón,* la *Stanza de la Segnatura ,* la *Leda* de Leonardo, la *Grande Jatte* de Seurat) sirven para demostrar la posibilidad y a la vez lo erróneo de querer reducir el fenómeno estético a un fenómeno algebraico.

¿Qué valor podrá entonces ser atribuido a tales medidas? El valor de su realidad psicológica, más que estética (y —en algunas épocas— el de realidad de iniciación). Está demostrado que al hacer ver a varios sujetos diversos rectángulos de variadas proporciones la gran mayoría de ellos elige como "mejor rectángulo" el trazado de acuerdo con la regla de oro, o el que más se aproxima a la proporción áurea. ¿Existe, pues, una correspondencia innata y "fisiológica" entre la proporción áurea y la sensibilidad humana? Según algunos autores existiría la relación áurea entre las diferentes partes del cuerpo humano. Y no obstante, esto no puede justificar el que la obra de arte deba ceñirse a tales proporciones, ante todo porque es muy posible que el artista no pertenezca al pelotón de individuos "normales" que prefieren el rectángulo áureo; y, sobre todo, porque según las épocas, la preferencia "estética" se ha acogido a proporciones distintas y hasta opuestas.

3. *La tendencia a la asimetría*

Bastaría para demostrar las consideraciones anteriores la actitud diversa que, según las épocas, han adoptado los artistas respecto al fenómeno de la simetría y de la asimetría. Del predominio absoluto de la estética de lo simétrico (como ocurrió durante el Renacimiento, cuando la "pirámide" representó el esquema típico constructivo de todos los cuadros) se fue poco a poco instaurando también, en el arte occidental, una tendencia progresiva hacia la asimetría; la misma asimetría que dominó durante siglos y milenios en mucho del arte oriental, y que, como es sabido, guardaba una estrecha relación con las concepciones filosófico-religiosas del zenismo.[6] El hecho de que hoy —en especial en la pintura y en la escultura, pero también en la arquitectura moderna— el salto hacia lo asimétrico se hace cada vez más evidente, no puede ser explicado con las fáciles demostraciones del rectángulo áureo o de la plenitud "gestáltica", sino que debe tener su

causa en otras normas que se escapan a todas las leyes "racionales" y matemáticas. Esta tendencia hacia lo asimétrico es, como ya he dicho, un aspecto nuevo, al menos para el occidental, y es muy interesante observar cómo las recientes investigaciones científicas y psicológicas —por ejemplo, las de Piaget, Mandelbrot, Apostel— se han organizado precisamente en torno del "concepto de equilibrio", entendido como un concepto general que trasciende del campo de la psicología y la fisiología y aborda los sectores más recientes de la teoría de la información y del lenguaje.

La patente asimetría de nuestro organismo, cuya importancia hace tiempo ha sido observada después de un largo periodo de afirmación triunfal de la simetría, nos hace ver cómo acaso en la actualidad es posible que de lo asimétrico se deriven nuestros más vitales impulsos creadores. Podrá admitirse, además, que en el logro del equilibrio absoluto se acumulan todos aquellos fermentos que solamente por la presencia del contraste y de la incertidumbre estática tienen su origen y vida.[7]

Si este hecho es cierto para la vida de los organismos vivientes y para la de las formas orgánicas, tanto más lo será para la vida de las formas artísticas. Nuestra época, evidentemente agitada e inestable, debe acaso justamente a su inestablilidad la superación de una cristalización peligrosa que hubiera podido anular los mejores impulsos formativos.

Por consiguiente, a cada época el ritmo propio y el propio sentido de la proporcionalidad; y aquí debemos citar las investigaciones de Wittkower que demostraron cómo en la alta Edad Media prevalecieron las proporciones basadas en la geometría pitagórica (o sea las construidas sobre los números irracionales y sus relaciones inconmensurables), en tanto que durante el Renacimiento prevalecieron las medidas aritméticas, las relaciones numéricas tales como fueron expresadas en los intervalos armónicos de la escala musical griega.

Si las dos constantes de ritmo y simetría constituyen la característica de muchas actividades estéticas, no pueden, sin embargo, ser invocadas para justificar o sustentar el valor y la validez de una obra de arte que por su sola presencia adquiriría eficacia e importancia. Sería peligroso emplear el estudio de las proporciones como medida del propio juicio estético. La importancia de la proporción áurea o de cualquier otro esquema de medida tiene por consiguiente el valor de esqueleto modular, de cañamazo preparatorio sobre el que ha de bordarse la obra definitiva. El esquema geométrico subyacente en la *Escuela de Atenas* de Rafael, en la *Grande Jatte* de Seurat, o en la *Unidad de vivienda* de Marsella no es otra cosa que un *medium* para aquellas pinturas o aquella arquitectura, pero ciertamente no es ni la razón de sus composiciones ni la de sus embriones imaginativos.

Existe, además, otro significado de tal sustrato numérico del que no es posible prescindir, al menos al considerar algunas obras como el templo griego, las pirámides y

otros edificios sagrados de la Antigüedad.

4. *Los misterios de la "Tetraktis"*

La numerosidad de estas construcciones y la de la gama pitagórica tuvieron sin duda diferente significación y valor distinto del que podemos "por caso" descubrir en las obras del arte moderno. Ese significado oculto (que más tarde fue transmitido por los enigmas de la Cábala y del Hermetismo, a través del misticismo de los rosacruces y alquimistas, para degenerar en el juego de los echadores de cartas manejado por las hechiceras, o en el simbolismo ya vacuo y gastado de las logias masónicas) ha sido atentamente discutido por los investigadores de las proporciones antes citados. Solamente quien trate de valorizarlo desde el punto de vista de iniciación y dictaminación de los pitagóricos podrá formarse idea justa de sus teorías. El principio esencial de todas esas especulaciones[8] fue que los números no son únicamente el equivalente de relaciones particulares, sino entidades por sí mismos, modelos dotados de cualidades mágicas, de los cuales las cosas que nos circundan, ciencias, artes, no son otra cosa que "imitaciones". Por consiguiente la numerosidad de aquellas épocas lejanas respondía a razones precisas de carácter iniciatorio. El Juramento de los pitagóricos se hacía en nombre de la *Tetraktis* que representaba al mismo tiempo la suma de los cuatro primeros números enteros (1-2-3-4 = 10) Y el cuarto número "triangular" y cada uno de estos números tenía a su vez un significado particular: de elemento femenino (el 2), de masculino (el 3) que formaban reunidos el número del amor (5) en tanto que se asociaban con el número 5 las figuras del pentágono y del pentagrama. El pentagrama o pentalfa era, además, el símbolo geométrico de la Pentada y constituyó también el signo secreto de la fraternidad entre los pitagóricos. Sobre la proyección tridimensional del pentágono está constituido, por otra parte, el dodecaedro, el sólido que corresponde a la armonía del cosmos; a la vez que el pentágono, el decágono y el mismo dodecaedro están basados en proporciones áureas. Los secretos del *Tetraktis* no se agotan en la numerosidad del total y de cada uno de los números, ya que en sentido figurado, este signo contiene también las relaciones de los intervalos principales de la gama musical, o sea la octava (2/1), la quinta (3/2), la cuarta (4/3). Es evidente que tal "numerosidad" pitagórica se consideraba cualitativa más que cuantitativa: el concepto del 12, 7, 3, debió corresponder al de dodecidad, heptasidad, trinidad; entidades indivisibles, dotadas de una personalidad cualitativa que las hacía inmutables y sagradas.

Parece probable, por eso, que también Platón considerase por ejemplo la Década como una síntesis cualitativa de todos los principios en los que sustentaba su doctrina, es decir, como correspondiente a la serie de las diez esencias absolutas, de los números-

ideas, modelos y emblemas de toda la "numerosidad".[9] Que el complejo edificio de la física platónica tal como se enuncia en el *Timeo* llegue a definir hasta en sus más mínimos detalles la subdivisión del ánima del mundo (que correspondería a un número de 36 notas obtenido con la combinación de dos progresiones geométricas fundidas en una sola serie) no debe causar extrañeza, en tanto que se tenga en cuenta que en estas especulaciones platónicas debe buscarse siempre un carácter cualitativo. Si las doctrinas pitagóricas han tenido el mérito de sustituir la aritmética empírica por la abstracta, debe tomarse en cuenta también el aparato místico base de tal sentido aritmético, a cuya fascinación era difícil sustraerse. La inconmensurabilidad de la gama musical, del mismo modo que la de la diagonal del cuadrado en relación con el lado, fue acogida por el investigador con una especie de estupor misterioso porque ocultaba el arcano de una numericidad irracional y, por consiguiente, mucho más fecunda en ocultas ilaciones que la de la simple relación entre números racionales. Y en efecto, ya la polémica antigua entre los seguidores de la matemática y de la acústica (los *mathematicoi* y los *akousmatikoi*) encendida en la Antigüedad y que culminó en la comprobación, por Aristoxeno de Tarento, de la imposibilidad de hacer coincidir los datos acústicos con los numéricos en el estudio de la escala musical, fue preludio de las comprobaciones actuales de la casi desesperada búsqueda de la identificación de los datos de la ciencia y los del arte, y de la necesidad de mantener separados —aunque osmóticos— estos dos vastos sectores de la actividad humana.

5. *Del ritmo a la imagen*

Hemos visto que es posible considerar la proporción y el ritmo como dos constantes situadas a menudo en la base de la obra de arte. Mas es posible ir aún más allá, y afirmar que el ritmo, sobre todo, se identifica con bastante frecuencia con la que acaso podría definirse como auténtica "imagen" creadora. Siempre, naturalmente, que por imagen entendamos (como ya hemos dicho antes) no sólo la imagen eidética sino, en general, el embrión formal, no diferenciado aún, que se presenta en la mente del creador (y en la del gustador) y que después será traducido en obra de arte concluida. Se trata, por consiguiente, de un esquema, de un *pattern* que antes de traducirse en expresión poética, plástica o musical, vive como elemento rítmico-sonoro. Y es sabido que ya Schiller sostenía que, antes que el contenido conceptual de la poesía, se le presentaba el elemento rítmico-sonoro de la misma. Y asimismo sabemos que Eliot afirmaba categóricamente que "un poema puede tender a realizarse como ritmo particular antes de lograr su expresión en palabras" y que es más bien ese ritmo el que "puede llevar al nacimiento de la idea y la imagen".[10] No es posible tampoco olvidar todo lo que afirmaba Valéry al

escribir “Je me suis trouvé un jour obsédé par un rhythme… ce rhythme s’imposait a moi… c’etait là un état d’ébauche”.[11] Estos pocos ejemplos son suficientes, pero no sería difícil hallar otros en los escritos y testimonios de poetas y músicos. Tanto que podría admitirse, en definitiva, que en el proceso creador es posible diferenciar ordinariamente por lo menos tres momentos sucesivos: una primera fase rítmico-imaginativa, todavía no expresada en conceptos ni hecha extrínseca en el peculiar *medium* de cada arte; una fase sucesiva de organización e integración de estos primitivos esquemas rítmicos, y una fase final expresiva que los hace extrínsecos y en la que el embrión formal encarna en su medio típico dando lugar a la verdadera obra de arte, provista ya de todos los atributos que la constituyen.

V. CREACIÓN, INTERPRETACIÓN Y COMUNICACIÓN

1. *La interpretación en la música y en las otras artes*

Una de las diferencias sustanciales que parece señalar la demarcación neta entre la música (y en parte la danza) y las otras artes, es la presencia en la primera del elemento interpretativo. No es posible abordar una composición musical, ni aun por su simple lectura, sin que *ipso facto* esto signifique una "interpretación". Aun para quien domine todos los secretos de la escritura musical, y sea capaz por una primera lectura de formarse una idea bastante precisa del carácter y valor del trozo musical, intervendrá, muy probablemente, una interpretación simultánea e instintiva del mismo: interpretación silenciosa e interior pero no menos efectiva por ello. Sólo en parte es éste el caso de la poesía, en la que de igual manera existe una "componente sonora", indudablemente prevista por el poeta, probablemente acorde con su voz, con las cualidades cadenciales y sonoras de la pronunciación a que está habituado, pero que de cualquier manera no puede influir más que en muy pequeña parte en la eficacia del verso; y prueba de ello son las grabaciones de muchas poesías recitadas por sus autores, que la mayoría de las veces resultan inferiores a las grabaciones de las mismas recitadas por individuos dotados de mejor pronunciación y mejor voz (salvo en casos singulares y típicos como el de un Dylan Thomas, sorprendente recitador a más de poeta). Volviendo a la música podremos afirmar que la composición musical debe ser objeto siempre de la elaboración siempre nueva y diversa por parte del ejecutante, que voluntaria e involuntariamente añade algo subjetivo que el autor no había previsto o que sólo había previsto en parte. (En esto puede darse la razón a los músicos modernos que, como hemos de ver, sostienen que es mayor la sinceridad de la música electrónica por la peculiaridad de que es posible componerla y ejecutarla a la vez por el propio músico.) La prueba mejor de que se trata (en la música habitual preelectrónica) de un auténtico fenómeno recreativo, la suministran los propios autores que con frecuencia censuran a los intérpretes; si bien, por otra parte, no los elogian reconociendo que ellos mismos no se habían imaginado los efectos que era posible obtener de sus composiciones. Y como contraprueba sabemos cuán a menudo la música "interpretada" por los propios autores, bien como solistas, bien como directores de orquesta, resulta pobre o de hecho inferior a la ejecutada por otros intérpretes.

¿Habremos entonces de llegar a la conclusión de que el músico-compositor sólo es creador en parte y que corresponde al intérprete una parte no pequeña? ¿Concluiremos que la música es el arte en el que el elemento interpretativo o recreativo ha de sumarse

necesariamente al elemento primero, que es la composición, de tal modo que cada vez que un trozo musical sea ejecutado nos hallamos ante una obra en cierto sentido diferente y nueva? Creemos que la interpretación debe considerarse como una transacción cuyos términos son la obra de arte y quien goza de ella; la valoración de la obra, aunque sea subjetiva, nunca es pasiva: el espectador siempre deberá hacerla objeto de su experimentar, o lo que es lo mismo, elaborar los datos subjetivos hasta llegar a la objetivación de los mismos.

Mas el problema de la interpretación, implícito en toda ejecución musical, sólo de modo aparente se limita a este arte. Sostengo que ese problema se puede y quizá se debe hacer extensivo también a las otras artes; a causa precisamente de la importancia que tiene, en la valorización de la obra de arte, el dato preceptivo-interpretativo, que entra en juego, no sólo en la ejecución de un drama, de una música, de una danza, sino también en la peculiar forma de percepción que permite la creación de la obra, o bien, como espectadores, la recreación de la misma.[1]

2. *Transformaciones perceptivas e interpretativas*

No hay duda, creo, que lo que está en la base de todo disfrute estético es un dato perceptivo, y de otra parte, es posible que se trate de un género especial de percepción (que en otro lugar he designado como "percepción especializada").[2] Quiero explicar este concepto: existen dos factores esenciales que nos permiten o nos impiden el efectivo y cumplido difrute de la obra de arte, y que son, por una parte, la innata, particular "sensibilidad artística" (lo que se suele denominar "oído" en el caso de la música, y que, al menos en parte, puede ser englobado en el genérico y vasto sector del talento y del gusto), y el conocimiento técnico, adquirido, o susceptible de ser adquirido, de cualquier arte. Sólo por el conocimiento de algunas características técnicas y de leyes de composición peculiares de las diversas formas artísticas, es posible no sólo valorarlas plenamente sino adquirir los instrumentos indispensables para la creación de las mismas, salvo en pocos casos —bastante dudosos— de improvisaciones afortunadas (la romanza de la camarera, la estampa del carabinero y del vendedor de helados: casos que generalmente caben mejor en la crónica escandalosa que en la realidad artística). La continuidad de la tradición es tal que el artista está condicionado casi siempre por el ambiente cultural que lo rodea y por los monumentos artísticos que conoce. Y si este hecho es evidente en nuestros días, lo ha sido también en épocas más remotas, durante las cuales era más lenta la mutación de estilos y maneras y mayores los obstáculos por la existencia de prejuicios, tradiciones y normas religiosas o políticas. En definitiva, no creo que se haya dado el caso de arte alguno surgido de la nada, libre de cualquier tradición,

ejercida por individuos desprovistos de todo conocimiento histórico y técnico. *Únicamente la continuidad y la constante transformación del lenguaje artístico pueden justificar la comprensión y también el consumo del arte.* A medida que se produce el desgaste de determinado elemento artístico, a medida que el lenguaje se hace más difícilmente comunicable, se va creando la forma nueva que habrá de remplazar a la antigua, pero que precisamente porque se ha originado en la vieja matriz, será aún parcialmente comunicable y apta para suministrar la base al artista, para la obra futura, y, al público, para la futura comprensión. Y, además, eso nos explica cómo, sin la presencia de un "código" cuando menos parcialmente institucionalizado, al que se adecúe el nuevo lenguaje artístico, eso pueda resultar enteramente "no decodificable" y, por tanto, no fruitivo. Por eso, si por un lado serán necesarias la novedad y lo inesperado para estimular el interés por el arte (como merced a la teoría de la información, pero también al antiguo precepto aristotélico del "parà ten doxan"), por el otro se necesitará que el nuevo lenguaje no se separe totalmente del código del que está en posesión el que lo disfruta.

Quisiera, pues, llegar a la afirmación de que, para el cumplido goce de una obra de arte, es necesaria la interpretación de ésta mediante un estudio profundo de sus particularidades técnicas y formativas, y que es posible llegar a tal interpretación a través de la percepción especializada que, como dije antes, es en parte innata y, en parte, adquirida por una profunda educación técnica.

También la palabra "innata" debe ser tomada con la debida cautela. En la valorización de la obra de arte entran en juego diversos elementos que es preciso tomar en consideración, y que no pueden ser identificados con la vasta facultad elemental de percepción y representación del hombre. A este propósito es bueno recordar una vez más todo lo que enseña el más aceptado y elemental *gestaltismo:* cómo nuestro ojo, nuestro oído, completan por cuenta propia las imágenes, las dotan de vestiduras unitarias, y les infunden esa plenitud sin la cual sería imposible toda apercepción de las mismas. Bastará añadir hasta qué punto los recientes estudios transaccionistas nos han hecho ver la necesidad de la concurrencia de expectaciones, premoniciones e hipótesis derivadas de nuestra experiencia pasada, para lograr la completitud del cuadro perceptivo de todo fenómeno.

Ahora bien, tal completitud de las imágenes, en sentido estético, se logra únicamente gracias al particular condicionamiento behaviorista que adquiere el hombre en el transcurso de sus múltiples experiencias, mediante el bagaje (y el fardo) de sus cogniciones, de sus búsquedas, de sus expectaciones. Tal elemento formativo subyacente en nuestra interpretación —y también en nuestra creación— de la obra de arte cae, sin duda alguna, dentro de lo que he calificado antes de "percepción especializada".

3. *¿Evolución del arte o consumo del mismo?*

Otro fenómeno que de modo directo cabe en el tema que estamos tratando es el de la trasposición cronológica de la obra de arte en la valoración crítica. Tema, como es sabido, discutido al extremo y que sirvió más de una vez para fundamentar teorías que trataron de generalizar el concepto de la universalidad topocronológica del arte.

El arte de épocas y culturas alejadas de nosotros ¿puede ser comprendido y valorado por nosotros y hasta qué punto?, ¿debe adscribirse al panorama histórico a que pertenece o puede ser "saboreado" aun desprovisto de todo contexto temporal e histórico por ser sus "valores" eternos e inmutables?: todas estas interrogaciones han sido otros tantos gérmenes de encendidas discusiones entre los estetas de épocas bastante recientes. Mas todos prescindieron del único elemento verdaderamente esencial: el tomar en cuenta una posible —si no cierta— *diversidad perceptiva* entre individuos de épocas alejadas, y en segundo lugar, de la importancia "transaccional" que constituye el elemento "experiencial" como condición de la percepción especializada.

Por eso creo que todavía puede tener importancia decir algunas palabras acerca de tan controvertido tema, origen siempre de toda discusión en torno del arte actual, de las transformaciones del gusto, de las causas de la incomprensión de gran parte del arte moderno y del arte del pasado. La afirmación de Herbert Read[3] según la cual no existiría una evolución del arte es aceptable —con las debidas limitaciones—; sin embargo, si en el arte no hay verdadera evolución, sí se produce, en cambio, un proceso continuo de metamorfosis y transformaciones. Será posible, creo, valorar en mayor o menor grado los momentos de apogeo alcanzados por las diversas expresiones creadoras según los distintos periodos históricos y admitir, por tanto, una jerarquía de valores cuyo alcance no es posible valuar más que de acuerdo con nuestra sensibilidad y nuestro concepto de la medida actuales. ¿Será posible entonces criticar con amplitud de miras artes tan diversas y de tan diferentes orígenes? ¿Cómo será posible confiar en nuestra capacidad para juzgar la validez de esas obras? Únicamente por medio del fenómeno interpretativo, por la intervención de la "interpretación", que no es todavía creación, pero que tampoco es mera percepción, y que posee las características de especialización no especificables de otra manera. Es decir, que existe la posibilidad de revestir e investir las obras de arte, tanto las de las culturas más alejadas como las del inmediato presente, de un dato creativo-interpretativo, que surge precisamente de la relación de correspondencia entre aquellas obras y nuestro concepto estético actual. De tal modo que es posible afirmar que, aun cuando nuestra facultad perceptiva se halla a menudo sometida a leyes y medidas diferentes de aquellas de otra época (aun "fisiológicamente" diferentes, como el bien conocido ejemplo del intervalo de tercera, que los antiguos griegos consideraron disonante, y es en cambio consonante para los músicos actuales), no es menos cierto que

la visión de la obra de arte va acompañada siempre de un elemento interpretativo y no es mera sensación lo que nos permite, de vez en cuando, hacer “nuestra” la obra de arte, lo mismo la de ahora que la del pasado, e integrar así, en nuestro juicio estético, el elemento creador con el interpretativo: lo que sucede clamorosamente en la interpretación del fragmento musical, y silenciosa y a veces inadvertidamente, en el disfrute de las otras artes.

4. *El consumo de la comunicación y el problema del “arte popular”*

Al llegar a este punto he de referirme de nuevo brevemente al concepto de *consumo de la comunicación* —o entropía de la comunicación— que ya hube de señalar en otro lugar.[4] Tal fenómeno, que se produce de manera tan constante, lo mismo en las artes visuales que en las de la palabra y la música, tiene su explicación y también su posible justificación, si se tienen en cuenta los aspectos señalados anteriormente; o sea, tomando en consideración la necesidad de la presencia en la obra de arte de un sector interpretativo, incluido en ella y que es el que hace posible su disfrute. ¿Qué otra cosa es, en efecto, la interpretación, sino el encuentro de dos imágenes que se suman y se anulan en el acto mismo de la creación estética? Cuando tal encuentro no se efectúa (lo que con frecuencia ocurre), no se llega a la verdadera interpretación y sí sólo a un intento mutilado y estéril de ejecución exclusivamente mecánica y técnica. Ese fallido encuentro se debe principalmente a que el “consumo” se ha realizado, a la falta de reciprocidad entre el lenguaje de la obra (en el caso en cuestión, de obra musical; pero ocurre lo mismo cuando se trata de la lectura de un poema o de la contemplación de una pintura), y la *vis interpretativa* del ejecutante-lector. Al faltar la capacidad de interpretación, falta a la vez la de comunicación de la obra; sin que la comunicación tenga lugar no es posible que el momento estético se realice. El lenguaje artístico latente en la obra de arte no llega a hacerse extrínseco. De esa manera vemos cómo una interpretación frustrada conduce a una comunicación igualmente frustrada y, necesariamente, al consumo de la función estética.

El concepto de consumo de la cualidad comunicativa del arte y de su posibilidad informativa está íntimamente ligado con los fenómenos bastante complejos de la comprensión del arte y de su significación, así como con los ya señalados de la ambigüedad. De hecho ambigüedad e incertidumbre —tanto en música como en mucha de la pintura no representativa y en mucha poesía actuales—, son susceptibles de ser analizadas desde el punto de vista de la *teoría de la información,* como casos límites en los que la “incertidumbre de comunicación” equivale a admitir la naturaleza probabilística

de estas formas de arte. Es necesario dejar sentado que, al hablar de “significado” de música y pintura, hablamos de algo muy diferente del significado rigurosamente conceptual de las mismas, y que, por consiguiente, consideramos la semanticidad musical y pictórica, en el caso de la pintura abstracta, implícita en el hecho de que sus “signos” (notas, colores, formas) señalan y se refieren a algo que no es necesario determinar conceptualmente, pero que puede estar implícito en su misma naturaleza: así, en una composición musical, una nota o un grupo de notas, puede “indicar” la continuación del discurso musical; continuación que hasta cierto punto se puede prever. Según el grado de la “previsión” del proceso musical, o en general de la configuración gráfica, plástica, o poética, la *capacidad informativa* de la obra de arte será mayor o menor. Si, en efecto, la comunicación por medio del lenguaje consuetudinario es obvia y no presenta problemas, es, por el contrario, deficiente la *información* ofrecida si tal lenguaje propone de nuevo nexos y aspectos fácilmente previsibles y como tales “descontados”.

Si se considera el estilo de una obra artística como confinado y organizado dentro de un peculiar “universo del discurso” —aceptando esta definición en su sentido más lato, como un *continuum* semánticamente homogéneo, aun cuando se prescinda de toda referencia directa a equivalentes lingüísticos precisos—, hay que admitir que la comunicación de la obra de arte sólo es posible dentro de ese determinado agregado estilístico. (Y esto explica, por ejemplo, cómo las transgresiones de una norma de perspectiva cualquiera, que resultaría intolerable en una pintura del Renacimiento, no nos causan extrañeza alguna en un cuadro de Matisse; de la misma manera que el empleo por Mozart de la séptima disminuida tendrá una significación muy diferente a la que tendría en Wagner el mismo uso, o como el exatonalismo ya conformista de Ravel o Debussy, que en Brahms nos parecería inaudito.) La subsecuencia de la dominante y de la subdominante en la tónica, dentro del “universo del discurso” del sistema armónico tradicional occidental, se convierte por eso en algo no sólo normal, sino probable y de lleno entra en nuestras “expectaciones” inconscientes anticipadoras. Y he aquí que —donde este proceso normal no se realice— nos hallaremos *afectados* por una *violencia informativa mayor*. Esto es evidente, por ejemplo, en el uso tan vasto del *ritardo* en la música poswagneriana, o en algunas de las distorsiones de las imágenes en la pintura de los *fauves* y de los expresionistas; mas creemos que también ha tenido lugar en épocas que en la actualidad juzgamos grandemente homogéneas.

La *información estética,* por consiguiente, podrá ser considerada tanto mayor cuanto mayor sea el grado de lo inesperado, de lo improbable que tenga la obra de arte de la que se goza, grado que corresponde —como ya hemos dicho— al hecho de que la tendencia hacia el máximo orden (mínimo de entropía) equivale al mínimo de información artística.

Por otra parte, estos elementos correspondientes al “consumo” de la cualidad comunicativa y de disfrute del arte, justifican sobre todo el porqué de la mayor o menor

comprensión del mismo a través de los tiempos, sin necesidad de recurrir a distinciones ya anticuadas —en mi opinión— como aquellas que admiten la diferencia entre “arte popular” y “arte de minorías”. La comprensión del arte moderno entraña problemas de naturaleza totalmente diferente de los que eran básicos para la distinción entre “niveles” social y jerárquicamente distintos, como ocurría en la Antigüedad.[5]

Segunda Parte

TÉCNICA Y POÉTICA DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS

I. LAS ARTES VISUALES

A. PINTURA

1. *Justificación del término "artes visuales"*

Agrupar la pintura, la escultura, la arquitectura, el dibujo, etc., bajo la denominación única de "artes visuales" es costumbre reciente y quizá impuesta por el reiterado apremio de la psicología, base de muchas investigaciones estéticas. Es cierto que después de haber considerado durante algún tiempo risible la clasificación lessinguiana de las artes en espaciales y temporales, existe actualmente la tendencia a restablecer una división de las mismas que toma en consideración más bien el órgano sensorial que interviene más directamente en el acto de disfrute que el medio en que el arte mismo se desarrolla. Por otra parte, dada la amplitud que gradualmente van adquiriendo los conocimientos científicos, sus cambios, así como los de nuestras nociones de espacio y tiempo con su tendencia incluso a fusionarse e integrarse, sería inconcebible discurrir hoy acerca del arte exclusivamente, "espacial o temporal". He aquí por qué la distinción lessinguiana, que por una parte vuelve a ser aceptada, pierde, por otra, su validez. Nadie ignora que la música se extiende y propaga también en una dimensión espacial además de la cronológica (aspecto sobre el que he de insistir); a nadie se le oculta que tanto en la pintura, la escultura e incluso en la arquitectura, interviene ineludiblemente, activa y presente, un componente temporal, para no hablar de los recientes y vigorosos intentos de "dinamizar" la pintura y la escultura por medio de varios artificios, para dotar a estas artes, en otro tiempo "estáticas", de la inestabilidad y la mutabilidad, sello de nuestra época dinámica e inquieta.

No echemos en olvido al cinematógrafo, el cual tantos puntos de contacto tiene con las artes visuales, en el que el movimiento y el trascurrir del tiempo constituyen casi su más íntima y veraz naturaleza.

Nos ocuparemos en breve con más pormenores de la importancia del elemento temporal en la pintura y en la escultura; por el momento, mi interés primordial es el de justificar la agrupación en un único capítulo de las tres principales formas artísticas, de las tres artes "mayores", con el breve, y hoy necesario, apéndice del arte industrial.

2. *La pintura como arte del color*

La pintura —es cosa sabida— antes que otra cosa es el arte del color. No creo que haya dificultad alguna para aceptar esta aseveración elemental. Desde la remota Antigüedad de Lascaux hasta nuestros días, el color ha sido siempre el elemento dominante en este arte, hasta tal punto que podríamos afirmar que sus otros componentes: línea, claroscuro, perspectiva, tono, timbre, etc., no son más que derivados sucesivos de esta única y primordial sustancia cromática que puede llegar hasta su anulación en el blanco y negro o a su exaltación en fulgores de los más inesperados empastes, hasta la mística quietud de los fondos de oro, o la inagotable furia caótica del "manchismo" actual.

El color es, pues, el gran señor que domina la pintura, y es lógico que desde los tiempos más remotos se hayan tejido, en torno del color y sus misterios, leyendas y leyes, prejuicios y preceptos, consejos y normas.[1]

Al señalar, hace algunos años, la peculiar evolución del color a través de las diversas etapas de la pintura, hice notar ante todo, la importancia de establecer la distinción entre color tonal y color tímbrico. Esta diferenciación me parece aceptable, al menos en parte, aunque con toda cautela; sobre todo creo que podría permitirnos llegar a establecer una distinción entre la pintura de hoy y la de ayer, mejor que por medio de otras hipotéticas razones teóricas, históricas o filosóficas. En efecto, hablar, como se hace a menudo, de pintura abstracta y realista, futurista y expresionista, prodigar clasificaciones en escuelas y tendencias, puede tener un interés histórico, pero que es escaso desde el punto de vista del conocimiento técnico-estético de este arte, cuyos secretos estructurales nos interesa, ante todo, descubrir.

Quiero una vez más precisar en este primer capítulo dedicado a la pintura, aquello que habrá de ser válido igualmente para los capítulos dedicados a las otras artes; esto es, que mi intención es la de llegar a una interpretación técnico-estética de los diferentes lenguajes artísticos, tales como se presentan en la actualidad, utilizando sólo de manera ocasional algunos ejemplos y principios tomados de su historia. Sería, en efecto vano, a más de superfluo, tratar de esbozar aquí una *historia* de las diversas artes o la de su estética. Pienso, en cambio, que la única manera de articular una estética actual y la comprensión de los diversos lenguajes artísticos, como en la actualidad se nos presentan, sea su análisis y estudio en su presente etapa tratando en la medida de lo posible de anticipar o trazar su devenir.

Baste esta aclaración para excusarme de inevitables omisiones en citas de autores y libros que hacen referencia al pasado, reciente o remoto. Pero otra razón que me ha persuadido de la oportunidad de extenderme, sobre todo, en la actual situación técnico-expresiva de las artes, es la que creo debiera ser evidente, tomando en cuenta todo lo que he dicho en la primera parte de este libro, y en otros de mis trabajos: o sea que la rapidez de las mutaciones que el arte experimenta hoy (o, si se prefiere el término, la entropía subyacente en el lenguaje artístico) es tan vasta e intensa, en comparación con la de

cualquier época precedente, que sería de escasa utilidad detenerse en la consideración de actitudes estéticas y perceptivas pasadas, cuando las presentes aparecen tan complejas y oscuras.

3. *El timbrismo cromático*

Cuando hace unos 15 años o algo así, me arriesgué a un primer intento de establecer la distinción entre color tonal y color tímbrico,[2] adoptando este último término para señalar la peculiar naturaleza del color predilecta en nuestros días, como la fue, dentro de ciertos límites, en épocas prerrenacentistas, adopté como punto de partida la comparación entre el lenguaje musical y el pictórico, y creí haber hallado una notable identidad en la evolución de los dos aspectos de ambas artes. Ahora, pasado el tiempo, y después de haber visto la difusión hasta en la cotidiana crónica artística del término que propuse entonces, pienso que puedo precisar mejor las características que justifican el calificativo de "tímbrico" para un determinado color o mejor dicho para un determinado empleo del mismo. Efectivamente, si prescindimos de la pintura de épocas muy lejanas de la nuestra, creo que quienquiera que analice la pintura de nuestra área de civilización occidental, en el periodo que *grosso modo* abarca del siglo XVI al XIX, no hallará dificultad en percatarse de cómo, hasta el siglo pasado, la pintura se valió de la clase de cromatismo que podemos calificar de "tonal", es decir, aquella en la que los diversos componentes cromáticos de una pintura se funden entre sí para llegar a convertirse en un casi-acorde de todos los colores. En esta clase de pintura, todos y cada uno de los elementos cromáticos pierden sus características particulares y adquieren una naturaleza común contribuyendo a crear en lo pintado la atmósfera y, por consiguiente, el tono; de igual manera, la música en la época en que predominaba la armonía, creó, por medio del acorde de varios sonidos, una amalgama sonora con la que perseguía, antes que la exaltación de cada "timbre", la total atmósfera fónica del trozo musical.

Únicamente antes y después de aquel periodo es cuando el color se presenta en estado de pureza y, sobre todo, libre del prejuicio de su "componente atmosférico".

En otras palabras, la sensación de atmósfera, indispensable para representar un paisaje, un ambiente, "un trozo de vida", se extendía hasta el retrato, la naturaleza muerta, y, por fin, hasta la obra decorativa; anulaba la búsqueda del valor puramente cromático, pigmentario, de textura, diríamos, para valorar el aspecto plástico del claroscuro. Por el contrario, con el advenimiento de los *fauves,* y después de las tendencias "abstraccionistas" y "concretistas", que habrían de desvincular, cada vez más, la pintura de lo representativo, el color no sólo recobró el carácter heráldico (señalado,

por Read, a propósito del color “cuatrocentista”),[3] sino que al fin asumió absoluta preeminencia.

Un ejemplo “absoluto” de esto se dio —como veremos— en la pintura constructivista y en mucho abstraccionismo geométrico, pero, después del crepúsculo del abstraccionismo geométrico, todavía el color continúa siendo “tímbrico”. También en las desordenadas marañas “manchistas”, incluso en las composiciones “informales” o de “acción”, el color continúa desempeñando su papel de protagonista de la pintura (y no el de satélite de la tonalidad paisajista), con la diferencia de que los “suntuosos” empastes, la interposición de materias diferentes, las “chorreaduras” y “goteos”, las incrustaciones, llegan a crear una “atmósfera” nueva, que ya no es naturalista, pero que se acerca más al tonalismo de lo que estuvieran las del “fauvismo” y las de los sucesivos movimientos abstractos.

Y, precisamente, allí radica uno de los principales equívocos de lo informal, que ha creído poder escamotear, mediante un tonalismo renovado, la atmósfera legada a la pintura naturalista; y es probable que también a ese hecho se deba su rápida e inesperada declinación, tras un florecimiento un tanto rápido y efímero. Mas lo que me interesa subrayar es el hecho, hoy evidente, del valor que se va concediendo, no sólo a la gama de los colores, sino a su “sustancia”, al tipo de material empleado, a su densidad, a su pastosidad, a todas las cualidades que, creo, se reúnen en lo que podría definirse como su propiedad tímbrica.

De nuevo es útil la comparación con la música; como tendré ocasión de precisar en el capítulo a ésta dedicado, existe en la actualidad una vasta corriente que, llevando hasta el último extremo su complacencia en los efectos tímbricos (y aquí el término recobra su sentido usual) tan exaltados por los dodecafonistas y todavía antes por los primeros poli y atonalistas, busca precisamente la articulación casi autónoma de cada uno de los sonidos, empleados de manera “puntillista” con su precisa y aislada calidad tímbrica, para hacer evidente al máximo la carga sonora de cada uno de los sonidos, más que valerse del sincrónico y confuso efecto de los empastes tonales, que evocan todavía las apacibles y románticas atmósferas “ochocentistas”.

4. *La disgregación de la espacialidad perspectiva y la objetivación de la imagen*

El error en que con más frecuencia incurren quienes estudian los problemas de perspectiva consiste en no tomar en cuenta, ante todo, su faceta estética, excediéndose con complacencia en sus aspectos matemático, psicológico e histórico; mas no es posible todavía formarse una idea concreta de tan complejo fenómeno sin recurrir además a sus

sólidas bases científicas. Efectivamente el público, por naturaleza, permanece aferrado a una determinada "visión espacial", musical, plástica, que juzga inmutable e imperecedera y esto a pesar de que ya los lenguajes diversos no responden a las exigencias de la época y la cultura en que nos hallamos inmersos. Por eso es particularmente fecundo el estudio de la transformación espacial que advino en la pintura "cuatrocentista" italiana, precisamente porque presenta el caso de una época relativamente cercana, de la que conocemos los antecedentes y la continuación, y esto explica, también, el éxito obtenido por teorías como las sostenidas por Francastel.[4]

Al estudiar la obra de artistas de la primera mitad del "Quatrocento" como Paolo Uccello, Bicci di Lorenzo, Sassetta, etc., se descubre fácilmente en ella el empleo de antiguas recetas asociadas a búsquedas espaciales nuevas, en tanto que sólo después de la mitad del siglo (en las obras de L. B. Alberti, Brunelleschi, Beato Angélico, Piero Della Francesca) la perspectiva renacentista adquiere su verdadero carácter. Llegados a este punto importa poco decidir hasta qué extremo fueron exclusivas e inéditas las recetas espaciales empleadas por esos artistas o si habían sido ya empleadas por griegos y romanos; lo que, sin duda, interesa es percatarnos del hecho de que, precisamente, en aquella época, los artistas sintieron con singular urgencia la necesidad de dar a sus imágenes figurativas una "veracidad" ignorada, desde luego, en los siglos precedentes más inmediatos.

El principio, como es sabido, consiste en la intención del artista de inscribir las imágenes del mundo en un cubo abierto por una de sus caras —al que Francastel llama "cubo escenográfico"— dentro del cual son válidas aparentemente todas las leyes ópticas y físicas del "mundo exterior". El error de suponer identificable la realidad fingida en el interior del cubo escenográfico con la del mundo exterior procede de suponer el espacio como algo realmente tangible, inseparable de la personal "experiencia" del que lo contempla. Únicamente pues, el hábito sancionado por varios siglos es el que ha impuesto esta singular concepción del espacio, de igual modo que tres siglos de armonía "tonal" nos habituaron, musicalmente, al concepto de la tonalidad inalterable. Es necesario, por esto, considerar la perspectiva renacentista como producto de un convenio, en igual medida que lo hacemos con la perspectiva china de planos superpuestos y con la "imbricada" que los niños usan con frecuencia. El rigor naturalista, la exactitud en la reproducción de la realidad extrínseca, que algunos historiadores y críticos consideran todavía peculiar de las obras renacentistas y posrenacentistas son, por el contrario, justamente lo opuesto a la realidad naturalista, puesto que se fundan en un convenio óptico-técnico que alcanzó su auge en aquella época precisa.

Es sabido que sólo con el advenimiento de los impresionistas surgió la primera "rotura" importante de la espacialidad tridimensional renacentista. A pesar de todo, la tridimensionalidad conservó su eficacia, aunque asentada más que sobre la urdimbre de

planos selectivos y geométricos, sobre la representación debida al juego cromático, al empleo del claroscuro, capaces de crear la profundidad, que ya no trazaban las líneas geométricas. Y es significativo que, contemporáneamente a las nuevas concepciones espaciales —con frecuencia seudocientíficas— del *plein air,* y del divisionismo cromático, se fuera cumpliendo el tránsito, incluso en la condición iconográfica de la pintura, desde el paisaje hasta todo género de asuntos, de la misma manera que antes el interés se desplazó desde la escena religiosa y de ambiente, hacia el paisaje puro. La fijación del interés pictórico en toda clase de temas significó tanto como establecer las premisas para el sucesivo ensanchamiento del horizonte figurativo desde el tema real al irreal, y por consiguiente, abstracto. Según mi modo de ver, tal es el proceso verdadero que ha conducido al arte actual, desde el "paisaje", al *tema* cubista y de éste al *tema* abstracto-concreto de nuestros días. Después de la desaparición del "punto de vista único" de los renacentistas, después de la desaparición de las sombras, del claroscuro, de la tridimensionalidad clásica, acaba también por perder todo valor la unidad del punto de vista: llegamos así, con Matisse y Picasso, a la presencia coetánea de dos o más puntos de fuga, de dos o más concepciones espaciales.

5. *Figura y fondo*

Mas la senda por la que la visión va disgregándose, y renovándose también, no termina en este punto. La superficie de la tela, antes ficción de un espacio tridimensional, vuelve al fin a ser una superficie de dos dimensiones. Desde este momento toda ella adquiere un valor nuevo. El valor espacial que adquiere forzosamente la más pequeña partícula del cuadro, una vez incluida, inmersa, en la ilusoria *atmósfera* de la vista, del paisaje, de la habitual profundidad geométrica (por la cual un fondo neutro o simplemente "desvanecido" simula el ambiente, el horizonte, el cielo, por el que cada "detalle" incluido en tal ambiente adquiría automáticamente el valor que el total de la pintura le confería), ese valor ya se ha perdido: la totalidad de la tela pintada adquiere un mismo valor, cada una de sus partes se transforma en signo; ya no será posible concebir un tema —ya sea abstracto, imaginario— inmerso en una superficie amorfa, neutra, que sólo le sirve de soporte; pero hemos de conceder que esa superficie tiene el valor de "protagonista" —o al menos el de "deuteragonista"—, complementario dialéctico de la forma que se le superpone y circunscribe.

He aquí cómo la reducción del espacio de tridimensional a bidimensional ha aportado la "puesta en actividad" de lo figurado: cada forma, cada figura, crea a su lado su "contraforma". Se establece así, en mi parecer, una de las aportaciones más significativas de nuestra era pictórica: un modo nuevo de concebir el "campo" figurativo, y entiendo

aquí por “campo” la unidad plástica global, ese *continuum* espacial bidimensional que ya no puede considerarse amorfo, sino que debe ser concebido como algo integral e integrado.

La idea de un universo reducido a las leyes y proporciones de una “vista a través de la ventana”, dentro de la cual suceden las escenas de las que es protagonista el hombre-actor, ha sido sustituida por la de una figuración espacial más compleja, aunque motivada más subjetivamente y más difícilmente aceptable por lo tanto, que podrá ser, según los casos, bien la proyección sobre la tela de nuestras groseras sensaciones registradas en su fase preliminar de expresividad, bien la resultante plástico-figurativa de imágenes fantásticas, tal vez de experiencias, de *Erlebnisse* propioceptivos, acaso de nuevos “objetos” que han herido nuestra visión y que se pueden elevar al rango de actores y protagonistas del cuadro, como en el *pop-art.*

Entran en juego así las nuevas representaciones que el hombre crea sobre la base de sus nuevos conocimientos científicos, técnicos, biológicos; nuevos e inéditos componentes formales, acaso derivados de las investigaciones microscópicas, físicas, embriológicas, que las últimas técnicas han permitido evidenciar, vienen a poblar consciente o inconscientemente nuestro universo formal y se han convertido en descubridores de un remozado horizonte figurativo situado y anclado en la constitución de un concepto nuevo y distinto del espacio.

6. *Transformaciones espaciales y cromáticas desde los “fauves” a Kandinsky*

Si, pues, nos es posible establecer la coincidencia del primer “afirmarse” del tonalismo pictórico y el impulso hacia la representación naturalista, posible por las conquistas perspectivas del Renacimiento, hemos de admitir a la vez que, con el advenimiento de la perspectiva y de la tridimensionalidad figurativa,[5] se cierra la época emblemático-simbólica de la pintura bizantina, durante la cual conservó el color su “heraldicidad” (según el concepto de Herbert Read), es decir, su pureza tímbrica. Y si en los primeros periodos del Renacimiento la pintura, aun al adquirir las nuevas características espaciales y volumétricas, conservaba intacta la pureza “emblemática” del color, en su segunda época (en especial por lo que respecta a los grandes maestros venecianos) el campo se abre para permitir la irrupción, en aquel mundo tridimensional, forjado de “conformidad” con el verdadero, de la atmósfera del mundo exterior, con sus veladuras, sombras, luces, nubes, crepúsculos; con el color prestado por la naturaleza, en suma, tan diferente del color “mental” de la fantasía. Habrían de transcurrir más de 300 años para que los *fauves* (Matisse, Dufy, Marquet, Derain, etc.), y antes que ellos Manet y Gauguin, se dieran

cuenta de que también era posible pintar paisajes y retratos con un color no natural sino fantástico. Se llega así al triunfo del expresionismo, del cual solamente había un breve paso para llegar al abandono de las formas del mundo exterior y, por consiguiente, a la conquista de la abstracción.

Por consiguiente, corresponde a los *fauves* —a quienes sólo en parte se anticiparon Van Gogh y Gauguin— el mérito de re-insertar en la pintura moderna aquel amor por el color puro, que desde el "trescientos" en adelante se había extraviado en la pintura del Occidente; y Matisse fue de los primeros (Barr[6] habla de su "protofauvismo") en valerse de los colores liberados ya de las leyes del claroscuro, del plasticismo volumétrico, pero desplegados en una violenta y a la vez delicadísima gama tímbrica.

Es sabido que el espacio escenográfico renacentista fue interpretado en los albores de este siglo como algo artificioso; pero romper con aquella falsedad, enfrentarse al retorno decidido a la bidimensionalidad era algo que exigió un valor extremado en aquellos precursores. Con el retorno a la bidimensionalidad, tuvo lugar, en efecto, un hecho que, como ya hemos señalado, fue de la máxima importancia: *la objetivación del fondo,* que adquirió una importancia esencial y ya no decorativa. En otras palabras, perdió su importancia el "personaje central" del cuadro, personaje que era el retrato, el objeto, o el elemento paisajístico pero que de todos modos constituía el sostén de la obra total: punto de convergencia de todos los ejes ópticos del cuadro. Con la revolución llevada a cabo en el color y en la espacialidad pictórica, adquirieron de nuevo peso dinámico, en cambio, también los sectores periféricos de lo pintado; y al mismo tiempo, se convirtieron además en elementos "significantes" las zonas que antes eran solamente "fondo" y, por tanto, neutras y de secundario significado.

No pretendo ciertamente hacer aquí ni la historia ni la crónica de la pintura actual; me importa, sí, poner de manifiesto en este punto los fenómenos que pueden explicar su evolución y su devenir. La transformación del color vino a detenerse con el cubismo; en la primera fase analítica del cubismo (Braque, Gris, Picasso, Léger) asistimos a la reaparición de los tonos lúgubres, grisáceos, parduscos, en parte desechados por los *fauves,* El color densamente empastado y con frecuencia empleado en claroscuro asoma de nuevo. Un fenómeno análogo puede señalarse en los pintores futuristas (Boccioni, Balla, Carra, Russolo), quienes en sus "porveniristas descomposiciones dinámicas" emplean una materia pictórica decididamente "ochocentista", con frecuencia rezumando pictoricismo lombardo; hasta que al fin encuentran, también, su camino hacia el color purificado, vibrante.

La conmoción llevada a cabo en el campo del color por los *fauves* fue después intentada en el campo de la forma por dos tendencias: la forma se fragmenta, la visión de la naturaleza se "polimeriza", si se prefiere, a causa de la multiplicación de los puntos de vista, propia del cubismo, o a través de la multiplicación de momentos temporales de la

visión, propia del futurismo. El intento, acaso ingenuo, de introducir el movimiento en la pintura tuvo de otra parte la ventaja de permitir a los futuristas la fragmentación del objeto, y de sustraerlo así a la visión estrecha del realismo, a la que había estado sometido hasta entonces. El mismo fenómeno tuvo lugar en el cubismo: estos dos movimientos son en realidad los precursores del verdadero abstraccionismo. Análoga revolución se estaba desarrollando en los movimientos del *Blaue Reiter,* y del *Brücke,* en los cuales después de la truculenta ascensión de los expresionistas (Nolde, Rottluff, Hofer), con las obras de Klee, Kandinsky, Marc, Macke, Münter, etc., se llegó a la creación de un modo de arte totalmente desarraigado de la realidad objetiva, tenso para reflejar una sensibilidad más íntima y escondida.

El color, entendido como entidad independiente y soberana, como *Wejenheit* (esencialidad), habría de hallar en Kandinsky uno de sus más grandes mantenedores.[7] Ese color que transforma su obra en un universo brillante y luminoso, en el que no se reproducen ya los objetos y las apariencias de la naturaleza, sino en el que se reflejan los sentimientos y las constantes "espirituales", que revisten a cada color de su medida absoluta y a las que el artista ruso prestó valores y significados ocultos e "iniciatorios". Mientras en Italia y en Francia, cubismo y futurismo continuaban ligados en cierto modo al asunto, mientras que el expresionismo alemán, belga y francés vociferaba sus virulentos y vibrantes principios (el *Grito* de Munch y la sonrisa socarrona de Kubin triunfaban entonces), en tanto que Klee, el gran descubridor del micro y macrocosmos pictóricos, envolvía en una atmósfera fabulosa y alucinante sus jeroglíficos mágicos y su fraseología horoscópica, Kandinsky y con él Mondrian, Van Doesburg, y Vantongerloo establecían con precisión una nueva escritura, libre ya de las simulaciones figurativas y encaminada con firmeza hacia la "concreción abstracta".

7. *Distinción entre abstracto y concreto e importancia de De Stijl*

Vale la pena —aunque sea de manera resumida— señalar la diferencia, más bien nominal, entre los dos géneros de pintura que, en los últimos años que precedieron a la segunda Guerra Mundial se bautizaron con los nombres de "abstracto" y "concreto". Hace unos 30 años tan sólo, el arte "no figurativo" era apreciado únicamente por algunos especialistas: era la época heroica de los Van Doesburg, Mondrian, Vantongerloo, Vondemberg-Gildewart. Estos artistas —que escogieron como nombre de bautismo el de "concretistas" (precisamente para diferenciarse de los que "abstraían" de la realidad)— no trataban, en efecto, de crear sus obras tomando el mundo exterior como punto de partida, ni siquiera de embrión formal alguno de origen orgánico, antes bien, se

entregaron a la búsqueda de formas puras, primordiales, sin ninguna analogía con cualesquiera apariencias de la naturaleza; su mira fue crear un arte *concreto* de rigurosa precisión compositiva, capaz de ser sustentado hasta por leyes matemáticas, capaz de igualar en pureza al rigor geométrico de las ecuaciones algebraicas, capaz también de crear cuerpos (véanse las esculturas y formas plásticas de Bill, Pevsner, Gabo) fácilmente asimilables a los cuerpos matemáticos nacidos de cálculos exactos.[8]

Muchas de las afirmaciones programáticas de los "neoplasticistas" suenan ahora de extraña manera a nuestros oídos: casi remotas "tablas de la ley" de un credo helado y puro, que no reconoció el claroscuro de la "era atómica". Fue evidente la voluntad de Mondrian[9] —y de buena parte del grupo De Stijl— por lograr un arte que fuera ya sólo la síntesis de las tres artes visuales y que se identificara con una arquitectura superior. La pintura de la "nueva plástica" *(Nieuwe beelding)* es de hecho considerada como el preámbulo "abstracto" de las realizaciones concretas de un super-arte, que podría ser la arquitectura integrada con la pintura y con la escultura. Y, tan es así, que Mondrian llega a afirmar: "Hasta tanto que no exista una arquitectura totalmente nueva, la pintura habrá de hacer todo aquello en lo que la arquitectura se retrasa: idear proporciones bien equilibradas, en otros términos, ser una plástica abstracto-real".[10] Y prosigue: "Llegará un día en el que nos será posible dejar a un lado las artes que hoy conocemos… En la arquitectura el trabajo ya se ha hecho por no-artistas, el material ya está 'colocado'… ¿No podría ocurrir lo mismo en la pintura? La plástica exacta exige medios exactos".

Nuestros tiempos han desmentido el ideal racional y lúcido de De Stijl: en lugar de lo racional, cada día se hace más compacto, por todas partes, lo irracional; lo *informe* prevalece ya sobre lo formado; automatismos nuevos sustituyen al concreto sentido de la proporción de los neoplasticistas. Es decir, en menos de 30 años el utópico sueño de Mondrian y de Van Doesburg ha naufragado. A pesar de todo, la importancia histórica de De Stijl es una cosa, otra la importancia artística de Mondrian: nadie podrá negar que un temperamento artístico auténtico como el suyo alcanzó un resultado artísticamente indiscutible, *a pesar* de sus discutibles teorías.

Cada pintura, todos y cada uno de los fragmentos de cualquier pintura suya, llevan en sí ese algo de indeterminado, de irracional, de "hecho a mano", de artesanía, de no mecánico, que basta para redimirlos. Cada una de sus obras, geométricamente exacta y constructivamente equilibrada, presenta ese algo de imprevisto, de indeterminado, que la hace "irrepetible".

De todos modos, la función de aquellas corrientes rigurosas, pero excesivamente cerebrales, fue indiscutible y tuvo un claro reflejo en la obra de los arquitectos y en todo el amplio sector de las artes gráficas y del dibujo publicitario y tipográfico.

Y no sólo eso, sino que en seguida debían desarrollarse las corrientes más recientes del *op-art,* o sea de una pintura basada en la búsqueda de efectos óptico-perceptivos

sutiles de los que se valieron artistas como Vasarely, Soto, Cruz, Diez, Riley, Alviani, Mack, Piene, y muchos otros que sería imposible citar aquí. Sin embargo, no habría de tener sino escasa eficacia en el sucesivo desarrollo de la pintura. Como ya he dicho, al lado de aquella corriente *concreta* se estaban desarrollando las conocidas corrientes *abstractas,* entre las cuales —además del cubismo y del futurismo— se pueden incluir algunas formas de surrealismo abstracto, desvinculadas (a diferencia del surrealismo literario de Dalí y de Magritte), de las ambiguas y deliberadas deformaciones de elementos "naturalísticos". Y a este propósito deben evocarse los grandes nombres de Miró y de Klee.

8. *El elemento temporal en el arte de Klee*

Desde el comienzo hasta el fin de la obra de Klee,[11] nos es dado escuchar uno de los más extraordinarios lenguajes del arte moderno: a través de sus signos minuciosos, filiformes, diáfanos, se nos revelan todas las angustias y catástrofes recientes, las investigaciones científicas, los descubrimientos de la psicología y, sobre todo, ese "sentido del devenir", aquel *werden* tan característico de nuestra época. Al sumergirnos en sus cuadros, vivimos una pluralidad de tiempos: el tiempo de la poesía (sugerido por las palabras enigmáticas que sirven de títulos a sus obras), el de la música (de la que Klee fue siempre fiel devoto), el del cinematógrafo: tiempos vertiginosos y tiempos lentísimos, porque también allí donde la línea se detiene encontramos el tiempo transformado en ritmos escondidos que se deshacen en la nada.

La pretendida temporalización cubista del espacio en la obra de los cubistas no fue, en realidad, otra cosa que una acentuación de la espacialidad pictórica; el hecho de adueñarse del objeto, descomponerlo en sus diferentes proyecciones dimensionales, despedazarlo, invertirlo e integrar todo de nuevo, yuxtaponiendo y entrecruzando los fragmentos, creó en verdad, una visión múltiple y sincrónica de estructuras y puntos de vista diversos, pero hizo más patente su distensión sobre la superficie de la tela, cada vez más aplanada; llevaba, pues, a un retorno a la bidimensionalidad y no como algunos creyeron a la cuarta dimensión. De muy distinto modo planteó Klee el problema, y muy probablemente a él se debe la evolución de la conciencia pictórica desde entonces hasta el actual momento. El maestro de Berna se sirvió ciertamente de algunos descubrimientos cubistas, futuristas, dadaístas, surrealistas, pero, prescindiendo de la atmósfera tan personal de su mundo introvertido y tenebroso, prescindiendo, también, de la arcana sensibilidad mágica de sus telas, lo que verdaderamente nos impresiona es su manera de introducir en la pintura de la época un elemento verdaderamente nuevo: ese nuevo elemento es la inclusión del tiempo en la tela, por medio de la línea. La línea es la

verdadera dominante en su arte; la línea, que es siempre un "recorrido". La línea de Klee —más que la de Miró, que tanto le debe— es pues un recorrido en el tiempo; por eso el mismo Klee asigna a la línea el valor de "medida", al claroscuro el de "peso", al color el de "cualidad" y, admite así, implícitamente, que a su *ductus* lineal le acompaña una gradación de valores tonales (los que da el claroscuro) y de valores tímbricos, aportados por la cualidad diversa del color.

El camino y su recorrido: eso es lo que nos revela y nos dice la línea de Klee: su voluntad de incluir en la pintura moderna esa dimensión cuya presencia se advierte hoy más que nunca. Aquella dimensión que los futuristas habían introducido sólo de manera artificial, con su dinamismo plástico, y que los cubistas habían "señalado" sólo "estáticamente" con sus multiplicaciones de puntos de vista, esa dimensión que Klee, en cambio, ha sabido insertar con la mágica sutileza que señala su obra con el signo de precursora de una época en la que las artes visuales ya no son únicamente "artes del espacio", sino además, "artes del devenir".

9. *Lo orgánico de la abstracción*

Si cuanto he expuesto hasta ahora puede servir de distinción aproximada entre las dos corrientes y los dos términos, "abstracto" y "concreto", quisiera añadir que en la actualidad el término "abstracto" se ha hecho de uso tan común, que no tendría razón de ser tratar de sustituirlo por otro; antes bien es posible hablar de "abstracción" tanto a propósito del arte figurativo de hoy como acerca del arte de siempre. Todas las obras de las grandes épocas culturales, de hecho —desde China hasta los aztecas, del arte cicládico al bizantino—, son, en grado sumo, abstractas; no empleamos, pues, el vocablo "abstracto" como un comodín. Si por "abstraer" entendemos el hecho de poder considerar una forma determinada tan desvinculada como sea posible del objeto específico de su primera, eventual, referencia, la forma artística que —adoptando las enseñanzas de los "gestaltistas"— puede ser considerada como unidad perceptiva, *orgánicamente* diferenciada a la vez, es de manera cierta, una forma casi siempre y tanto más abstracta.

Con excesiva frecuencia y con ruin complacencia oímos afirmar que el proceso de la abstracción es artificioso, complicado, árido, innatural. Responderíamos con las palabras de Susanne Langer: "Si la abstracción es en realidad innatural, nadie habría podido inventarla".[12] Pero quienes así razonan no toman en consideración, por lo general, el hecho de que la mente primitiva, por su constitución psíquica, tiende hacia un proceso de abstracción.

Son suficientes las manifestaciones mágicas, míticas, iniciatorias, de los pueblos salvajes, o de los de la remota antigüedad, para comprobar esta facultad particularísima de abstracción simbólica o de simbolización abstracta, común en tales pueblos, de la que —como vimos— se ocupó Cassirer. Sólo en periodos posteriores consigue el hombre llegar a la comprensión de las puras formas conceptuales del pensamiento expresado en forma no simbólica, y por otra parte, como es notorio, nuestro lenguaje sigue siendo, hasta el último grado de su evolución, altamente simbólico; y por lo tanto abstracto. Naturalmente el simbolismo del lenguaje hablado —precisamente por su cualidad discursiva— alcanza difícilmente el grado de abstracción del simbolismo figurativo y por eso las artes en las que la abstracción aparece más fuerte y con mayor "plenitud" son justamente las artes visuales en sus diversas manifestaciones. El logro de la forma abstracta —cumplidamente liberada de todo elemento narrativo, imitativo, episódico; convertida en paradigma y en su propia sencillez polivalente— es uno de los logros de gran parte de la pintura y escultura modernas, que sólo así llegan a alcanzar el nivel en que la forma se identifica con su propio proceso de formación, y se convierte en forma *an sich.* En efecto, si se presta atención al hecho de que la forma artística abstracta debe poseer por sí misma un significado, más bien una "significación", sin referencia a cosa alguna, es obvio reconocer cuán difícil es para el artista alcanzar una forma eficaz al prescindir de sus cualidades discursivas. Por esto si el arte es abstracto siempre, es también siempre orgánico; es decir, debe poseer la característica de autosuficiencia vital propia de los organismos naturales grandemente diferenciados y, sin embargo, indivisibles.

Podremos entonces considerar el arte como el más típico y quizá único producto humano que es en sí mismo abstracción y "organicidad" a la vez. Si después por "abstracto" queremos entender simplemente no-figurativo, diríamos que también en el pasado ha existido un arte no-figurativo, pero que únicamente en la actualidad se ha hecho preponderante, y esto por razones obvias y ya descontadas, tales como el advenimiento de la fotografía, la facilidad de reproducción de los objetos por medios mecánicos, etc. ¿Habremos de condenar el arte abstracto actual (como algunos pretenden)[13] por el solo hecho de que el llamado realista tuvo su florecimiento en épocas que todavía son consideradas por algunos como "de oro", es decir, el primer Renacimiento y la Grecia del siglo V? No lo creo. Mejor será que nos contentemos con tener hoy el género de arte que nos pertenece, y que más ampliamente corresponda a la mentalidad de nuestra época, sin esforzarnos por hacer arte programático por razones especulativas o políticas. En verdad si se me permite aventurar un juicio acerca del arte contemporáneo, creo que el único sector de este arte que revela características precisas de autonomía es precisamente el que yo llamaría "abstracto-orgánico", o sea el que ha sabido seleccionar los nuevos "patterns" formales de estructuras antes nunca analizadas,

utilizando, también, las nuevas posibilidades de exploración que ofrecen los medios mecánicos y el vasto patrimonio de formas "orgánicas" (pero no figurativas, en el sentido tradicional de la palabra) que hace tan variado el panorama actual de las artes visuales. Arte, por consiguiente, íntimamente ligado a la "realidad" de nuestro tiempo —a una realidad biológica, científica, mecánica— y no a una imitación naturalista de enfáticas escenas político-sociales como desdichadamente ha ocurrido con la mayor parte de las obras pictóricas y plásticas inspiradas en el llamado realismo.

Y, lo que es más importante todavía: arte abstracto, pero de un modo de abstracción bien diferente del de las artes neolítica, greco-geométrica o céltica. Me parece éste un punto de vista esencial: la abstracción en muchas de las artes de la Antigüedad es siempre una abstracción con fines decorativos (cuando no lo es desde luego con fines "funcionales" como en los casos de las monedas célticas o las *churunga* australianas). Por el contrario, el arte abstracto de nuestro tiempo tiene, creo que por primera vez en la historia, una "razón de ser" no prácticamente funcional; y en ella reside uno de sus caracteres más peculiares. Carácter posiblemente ambiguo —signo de las dificultades, incluso sociales, de nuestro tiempo— que evidencia el predominio de algunos de nuestros modos de expresión —pero señalado carácter que es preciso tomar en cuenta y que no es posible desechar como simple producto del capricho o de la moda—.

10. *El gesto y la mancha en las últimas tendencias pictóricas*

Las transformaciones a las que la pintura se ha enfrentado en el breve transcurso de algunos decenios han sido de tal manera rápidas y profundas que se hace difícil tratar de seguirlas. En realidad esta rapidez de transformación es más evidente en la pintura que en las otras artes, a causa, tal vez, de la libertad de que goza actualmente; los nexos prácticos o utilitarios que, quiérase o no, condicionan la arquitectura moderna, los nexos técnico-teóricos que hacen más arduo y más complejo el proceso creador de la música, no existen para el arte del color. Liberada ya del freno de la imitación, de la perspectiva, y hasta del de la composición rigurosa, con los que, en cierta medida, estuvieron ligados todavía los constructivistas y los abstracto-geométricos, la pintura es en verdad el arte de la Libertad absoluta, del "gesto" creador y esto no significa que yo la exalte o la condene: quiero sólo dejar constancia de un dato de hecho sobre el que el futuro podrá emitir su juicio más desapasionado.

No creo, en efecto, que esta orgía de libertad y de capricho haya de durar indefinidamente, y lo demuestra el reciente (1963) resurgimiento del interés por las obras "programadas" y las óptico-perceptivas (por el llamado *op-art*) que ya he señalado.

Una cosa sí es segura actualmente: la pintura más que otra arte alguna es la expresión verdadera de nuestro tiempo; nunca como ahora el arte había logrado —libre de vínculos sociales, religiosos, culturales— llegar a ser la expresión genuina de la individualidad humana… ¿Cuál es la imagen del hombre como aparece a través de las obras de un Pollock, un Fautrier, un Dubuffet, un Wols, de un Fontana, de un Rauschenberg, un De Kooning? Ciertamente la de la personalidad desgarrada y deshecha, desintegrada y esquizoide, que no ha logrado, todavía, equilibrar los datos del pensamiento con los del sentimiento, la personalidad esclava de la angustia "cósmica" y existencial. Y a pesar de todo, quizá éste es el rostro más genuino del hombre de hoy. Por tanto, no el que pudiéramos imaginar por la aparente perfección geométrica de un rascacielos de Mies, ni el que, por algún tiempo pareció haber quedado estereotipado en las frígidas y alambicadas composiciones de Mondrian, de Vantongerloo, de Van Doesburg. Sino precisamente, ese rostro dilacerado, destrozado por impulsos caóticos, contradictorios y tendido, sin embargo, hacia la búsqueda de un *novus ordo,* que aflora, a veces, y se adivina al través de la confusión magnífica de los colores, el desorden de elementos "encontrados" insertos en el cuadro o la valorización de fragmentos publicitarios, fotográficos, de objetos industriales.

Esta pintura,[14] que fue bautizada, y no sin motivo, de *informal,* "manchista", *gestaltos,* y también *action painting,* que dio lugar a algunas transitorias agrupaciones, como el Cobra, el Gesto, el movimiento Nuclear, el Espacial, etc., está bastante bien definida por estos nombres. Ya no es cuestión de figurativismo o no, puesto que tanto las figuras de los abstracto-expresionistas (como De Kooning), como las manchas[15] y salpicaduras y grumos de los más desenfrenados *manchistas* (por ejemplo, Pollock) o los jeroglíficos y las gigantescas "firmas" de un Mathieu y de un Kline, están completa e igualmente desvinculados de la objetividad frígida y geometrizante de hace pocos años. No se trata, pues, de negar o de volver a hallar lo figurativo, tanto como de incorporar a la pintura el elemento dinámico que el futurismo pretendió, pero sólo cerebralmente, incorporar en este arte.

11. Action painting *y* pop-art

Los nuevos *action painters*[16] ("pintores de acción") se entregaron deliberadamente al "gesto y a la inspiración, que brota de golpe, casi por proyección instantánea y miocinética de su más íntima personalidad", y quisieron introducir en el arte racional y extrovertido del Occidente el valor mágico, fascinante del ideograma oriental, presente en los lenguajes antiguos de la humanidad.

Mas, si en el periodo que va aproximadamente de 1958 a 1962 la pintura de acción y la informal constituyeron las tendencias de mayor éxito, ya a partir de 1960 se viene afirmando —sobre todo en los Estados Unidos y de paso en Europa— esa corriente que ahora lleva el marbete de *pop-art* y que en un principio también fue llamada "newdadá" debido a algunas afinidades (más aparentes que reales) con el movimiento dadaísta de principios de la posguerra.

Se suele señalar a Robert Rauschenberg y a Jasper Johns como los dos iniciadores de esa tendencia, aunque hoy muchos los consideren más bien como proseguidores de la pintura de acción de Pollock y De Kooning. Quizá sea más justo ver como representantes típicos del *pop-art* a artistas como Oldenburg, Rosenquist, Indiana, Segall, que han evitado en sus obras toda búsqueda de "preciosismo" pictórico; pero no se puede negar de cualquier modo que, tras sus principios, también Rauschenberg y Johns han recogido en sus obras la presencia de algunos objetos (botellas, cajas de lata, fotografías, cosas) que constituyen una demostración clara de que los consideran no sólo como ingredientes de la composición sino como símbolos de una situación particular de existencia. A decir verdad, lo que une a la mayor parte de esos artistas (y que también es válido para los ingleses Blake, Hamilton, Lacey, los franceses Spoerri, Raysse, los norteamericanos Copley, Indiana, Trova, y algunos italianos y alemanes) es haber advertido la importancia creciente que venía revistiendo el panorama objetivo e icónico que rodea al hombre de la "sociedad de consumo".

A diferencia de los antiguos surrealistas, la búsqueda de esos artistas (como Warhol, que reproduce serigráficamente escenas fotográficas de episodios de horror y de muerte, o como Jim Dine, que pone en evidencia las condiciones de la vida moderna norteamericana, o como Oldenburg, que crea voluntariamente objetos contrahechos con materiales desagradables para acentuar el aspecto fetichístico, o como Lichtenstein, que reproduce agigantados y con carácter abstracto los dibujos de historietas) no se ha orientado hacia la "bella materia", los agradables efectos cromáticos, sino que tratan de mostrar la eficacia semántica e icónica de esas imágenes de la vida de todos los días que nos solicitan y nos fascinan.

Desde luego, es sumamente difícil hacer vaticinios sobre el futuro próximo de esa tendencia que, por otra parte, ya hoy —al cabo de tres o cuatro años de éxitos notables — denota cierto agotamiento. Como quiera que sea, es probable que, por lo menos, su presencia servirá para despertar un interés renovado por el aspecto figurativo de ese arte, sin desquiciar por ello las conquistas del abstractismo ni del concretismo constructivista (como lo demuestra precisamente el resurgimiento del interés por el arte óptico-kinético y por la *post-painterly abstraction* preconizada por Greenberg). Es obvio que el carácter figurativo del arte *pop,* como en general el que se basa en la adopción de material fotográfico, publicitario y el tratamiento de la iconología de los *mass media,* siempre será

antinaturalista, por tanto bien lejana de los intentos realizados por los nostálgicos de la atmósfera del siglo XIX o por los neorrealistas encaminados a restablecer el "regreso a lo verdadero", en una época en que las tareas de las artes visuales son de una naturaleza muy distinta.

B. ESCULTURA

1. *Valores estereognósicos y espaciales de la escultura*

Hablar acerca de la escultura es tarea de por sí ardua y peligrosa. Este arte, que durante siglos y milenios estuvo casi identificado con la representación del elemento antropomórfico —o al menos zoomórfico—, se ha desvinculado en nuestros días de todo nexo con el mundo exterior, en grado no menor a como lo ha hecho la pintura, mas con la diferencia de que así como podríamos decir que la pintura, aun en el pasado, estuvo más ligada al color que a la forma (tanto que artistas como Delacroix llegaron a afirmar que el valor cromático tenía preeminencia sobre el representativo), la escultura mantuvo una constante función representativa de la realidad fenoménica, por lo que la súbita sacudida que ha experimentado en los últimos 50 años ha sido más violenta y acusada. Naturalmente es fácil objetar que los escultores de la Antigüedad ya habían hecho uso de elementos plásticos en versiones profundamente abstractas: bien conocidas son las deformaciones tan estudiadas que sufrieron, por ejemplo, las figuras romanas reproducidas en las monedas célticas,[17] lo mismo que se sabe la extremada simplificación formal a que se llegó en algunas estatuillas cicládicas y nurágicas, por no hacer referencia a artes alejadas de nosotros como el arte maya o el tolteca.

Mas a pesar de todo, el elemento naturalista estuvo siempre presente, aun en las representaciones predominantemente abstractas, por lo que creo que no es posible, sino en nuestra época, hablar justificadamente de una escultura desligada de la representación más o menos deformada y simbólica del hombre y de la naturaleza.

Quien observe el desenvolvimiento de la escultura a lo largo de los milenios de la historia humana habrá de admitir que la escultura, como la danza, es una de las primeras y más intensas formas de expresión con que el hombre logra dar vida a un simulacro tangible y visible de un organismo con estructura, y en cierto modo "viviente". Pero si en la danza esta manifestación tiene una vida temporal y efímera, que desaparece al cesar la danza, en la escultura, por el contrario, la creación adquiere una perennidad, tanto más absoluta cuanto más sólido y duradero es el material que ha servido de instrumento y medio para lograr la obra. Ahora bien, desde el fetiche africano hasta el tótem polinésico,

desde la máscara entretejida con mimbres al lingam de piedra, desde la compleja y articuladísima estatua de Krishna a la Venus esteatopigia o la auriñaciense de Lespugue, es fácil rastrear las huellas de la misma complacencia del hombre al lograr dar forma y por tanto vida, aunque sea simbólica y abstracta, a un material originariamente amorfo trasmutado en reconocible e inconfundible.

Y no sólo eso, pues si atribuimos algún valor a los instrumentos sensoriales que son, en definitiva, los que nos permiten el disfrute debido del fenómeno artístico, podemos aventurarnos a decir que la escultura es la única de las artes visuales que solicita para su percepción además del sentido de la vista el del tacto, y más bien una peculiarísima componente de él.

Sin embargo, no diremos, con Susanne Langer, que la importancia sensorial del tacto se deriva de su facultad de crear "una semblanza de un espacio cinético", pues en realidad no creemos que sea ésa la función explícita de la escultura. Mas, en mi opinión, la importancia sensorial que el tacto reviste, además de la vista, en la apreciación de la obra plástica, es debida a la necesidad que sentimos de hacer intervenir nuestra sensibilidad estereognósica al lado de la visual y al lado también de la normal sensibilidad táctil superficial. Dicho con otras palabras, si la vista nos permite apoderarnos de la imagen global —como de la arquitectónica o pictórica— conservamos, sin embargo, la sensación de que para un justo y profundo conocimiento del peculiar ambiente espacial en que la escultura se aloja y desarrolla es también necesaria la intervención de nuestro sentido estereognósico (que, desde el punto de vista fisiológico, se sabe, se halla situado en estructuras anatómicas diferentes a las de la común sensibilidad táctil, superficial). Podríamos, pues, metáforas aparte, hablar de sentido de la estructura espacial además del simple sentido del tacto.

En el capítulo de la arquitectura, digo que ésta en los tiempos antiguos estuvo casi siempre de tal manera ligada a la plástica que acaso es imposible delimitar la frontera entre las dos artes. Pues bien, esto nos persuade de que los hombres de tiempos remotos y también de periodos posteriores (como el gótico, el románico, y hasta el mismo barroco) sintieron la necesidad de superponer a sus construcciones edilicias, a los lugares para el culto, y a la vivienda misma, la imagen plásticamente metamorfoseada del hombre y de las creaciones naturales, para hacer más orgánicamente "naturalista" su propia vivienda. También este hecho parece ahora perdido de manera análoga y por análogas causas a las que han motivado la desaparición de las paredes pintadas al fresco y, en general, de las representaciones que durante tantos siglos cubrieron la desnudez de los muros.

Y no se piense que la causa de la desaparición de la ornamentación pictórica y plástica en nuestra arquitectura a partir del "ochocientos" debe buscarse en la simple voluntad de pureza lineal o de independencia entre las tres artes: la razón es otra; el

hombre ya no siente necesidad de hacer arte "a semejanza suya", necesita, por el contrario, crear un arte que asuma su propia presencia autónoma e independiente.

2. *Figuración y monumentalidad en la escultura moderna*

Efectivamente, si al contemplar la escultura moderna[18] tratamos de abrirnos paso en la intrincada selva poblada por láminas retorcidas, sutiles hilos metálicos, hinchadas protuberancias marmóreas, superficies cóncavas y casi vacías, o de cintas y filamentos entretejidos, ¿cómo habremos de valuar y definir obras tan dispares, y de tan escasa analogía con las del pasado?

Tengo por cierto que en la escultura actual, como en la de siempre, el elemento que con mayor insistencia entra en juego es la modulación espacial; la modulación tangible y táctil, como antes dije: la que crea la estructura, la forma, el cuerpo, capaz de abarcar y de ser abarcado por el espacio y cuya naturaleza está íntimamente ligada al material empleado. Sólo esta característica nos permitirá establecer la comunidad entre las rocas talladas de Mesopotamia y las figuras monolíticas de Brancusi, entre las estatuillas cicládicas y las *Galaxias* de Kiesler, entre las estatuas barrocas del Alejadinho y las ramas talladas y repujadas de Mirko.

Y esto nos permitirá también conceder carta de ciudadanía al vasto sector de las formas espaciales alambicadas y puras creadas por Pevsner, Gabo, Bill y Vantongerloo, que son en realidad, más que verdaderas esculturas, construcciones de líneas de fuerza en el espacio, y que han tenido considerable importancia porque han permitido a la escultura acercarse a la pureza diáfana de toda su estructura orgánica —presente en las estatuas futuristas de Boccioni, en las cubistas de Picasso y Zadkine, en las expresionistas de Barlach, y en las purísimas de Brancusi que finalmente llega a sublimarse y agotarse—. Y si la época del constructivismo plástico de Malevic y Tatlin ya es tiempo pasado, se debe, sin embargo, a las audaces anticipaciones de esos artistas el que asistamos en la actualidad a la vigorosa renovación de la escultura, que yo creo supera a las de la arquitectura y la pintura. Todos los jóvenes escultores ingleses de la nueva generación que —a continuación de Moore y de Hepworth— sacaron a Inglaterra al *escenario artístico* después de años de letargo (como Chadwick, Butler, Armitage, y, los más jóvenes, Turnbull, Paolozzi Caro, King, Tucker) y la nueva generación de los americanos (David Smith, Lippold, Lassaw, Hare, Roszac), para no hablar de los grandes maestros que les precedieron, como Brancusi, Arp, Laurens, Archipenko, Lipschitz, se expresaron en el mismo sentido. ¿Debemos quizá lamentarnos de que esta renovación de la escultura haya sido en detrimento de la componente "humana" que hasta ayer era la más destacada característica de este arte? ¿Podemos juzgar acabada para siempre la

época de oro que contempló las obras de Fidias y Policleto, de Nicola y de Nino, de Antelami y de Wiligelmo?

No creo que el destino de la escultura sea diferente al de las otras artes: el devenir del arte es incesante, continuo: la rigidez y la paralización equivalen al fin. Basta con detenerse en cualquier cementerio y recorrer con la vista la selva desolada de simulacros marmóreos, capillas y estatuas neogóticas y neoclásicas, neobizantinas y neobarrocas, prodigadas por doquier por los "escultores de cementerio", para comprender en dónde se anida verdaderamente la muerte del arte.

Por algo, sin duda, algunos dominicos iluminados denunciaban como *bondieuserie* el falso arte religioso que invade y anega muchas iglesias de hoy.

Es difícil prever el destino futuro de la escultura; pienso, a pesar de todo, que es consolador comprobar que, en los años últimos, se advierten varios intentos de reincorporar la plástica a la arquitectura, bien como "monumento" aislado o bien en superposiciones plásticas, con frecuencia bastante acertadas.

Ejemplos como los de Moore en el Time-Life Building de Londres, de Lipschitz en el ministerio de Educación de Río, de Noguchi en la Lever House de Nueva York, de Arp y Laurens en la Universidad de Caracas, de Mirko en las Cuevas de Ardea, de Lippold en el Seagram Building de Mies, son en verdad prometedores, y nos hacen confiar en una futura comunión de las dos artes; sin que por esto pretendamos llegar al concepto de "síntesis de las artes" preconizado por Le Corbusier con resultados muy a menudo ambiguos y además decididamente negativos.

Nos parece otro hecho positivo que los escultores modernos hayan sabido adueñarse con facilidad e inventiva de los materiales nuevos más extraños, en realidad de los más desagradables, y los hayan tratado con una técnica que, de pronto, los ha trocado de golpe en "artísticos", de igual manera que en la pintura el empleo de tela de saco, esmaltes, cementos, ha brindado nuevos impulsos al artista cansado de los medios tradicionales. Las láminas retorcidas y oxidadas, las astillas leñosas, las concreciones de cemento, los alambres, han dado así vida a nuevos seres plásticos, animados con frecuencia de una vitalidad no inferior a la que hacía decirse en su tiempo, a propósito de la obra de algún maestro antiguo, que "tenía el soplo de la vida". La función del artista en definitiva, hoy como ayer, es la de insuflar vida en la materia muerta, la de "espiritualizar" el material ciego y mudo; la de introducir lo formativo en una forma todavía amorfa. Esta función está siempre presente en las obras de nuestros mejores artistas plásticos.

3. *Calder y la escultura móvil*

Otro de los “nuevos” fenómenos, cuya aparición se ha realizado en nuestra época, es el surgir de las creaciones llamadas *móviles,* que deben su desarrollo a Alexander Calder sobre todo. El *móvil,* como es sabido, no es otra cosa que una estructura plástica —de lámina, madera, materiales plásticos— susceptible de moverse al mínimo soplo de aire.

Acaso sea ésta la primera vez en que el hombre ha sentido la necesidad de infundir dinamismo a la plástica. Después de haberla ahuecado, aligerado, hecho transparente (Gabo, Pevsner, Moholy), de haber hecho evidente su esqueleto (Lassaw, Roszack, Chadwick), después de haberla dilatado (Laurens), alargado (Giacometti), derrumbado (Zadkine), compenetrado (Lipschitz, Armitage) habría de llegarse a ponerla en movimiento. Fue Calder quien emprendió esa tarea (con otros artistas más concretos y constructivos como Munari, Kenneth Martin, o con sentido más brutal y cruel, como Chadwick en sus *balanced sculptures*).

De esta manera, la escultura moderna —desentrañada hasta el hueso, carcomida, corroída, muy a menudo reducida al “vacío” de un espacio encerrado en un entretejido de cuerdas sutiles (Barbara Hepworth)— ha adquirido una vitalidad nueva, se ha adueñado de materiales, aparentemente toscos, de artesanía, pero que son —además del mármol y la madera— los verdaderos materiales de nuestra época. (Quizá ésta sea la razón por la que las construcciones de lámina, de César, Chamberlain, D. Smith, Noguchi y Franchina, nos parecen más autenticas.)

Calder, en definitiva ha forjado sus creaciones siguiendo un impulso en el que peso y levedad se equilibran. No es casual que sea el equilibrio la base de todas sus creaciones: equilibrio estático y dinámico a la vez; estático aun en los *móviles,* dinámico aun en los *estables:* una especie de vibración misteriosa recorre estos cuerpos, desde las esferillas blancas y negras que aparecen más livianas todavía en lo más alto de las tenues antenas metálicas, hasta las gruesas y ásperas láminas de acero cargadas de fuerza de gravedad, y que, sin embargo, se mueven por un soplo.

Pero existe otro tipo de *escultura móvil* con un desarrollo inesperado en los últimos años, que se debe a numerosos grupos de artistas que trabajan individualmente o en equipo y que han tratado de profundizar en las investigaciones de carácter más científico sobre los componentes psicológico-estéticos del movimiento. Partiendo con frecuencia de búsquedas perceptivas estáticas (las que precisamente dieron lugar a la corriente “op” y que ya hemos señalado), poco a poco se orientaron hacia el estudio de la percepción dinámica, aprovechando las posibilidades infinitas abiertas mediante el concurso de los efectos dinámicos y luminosos. Debemos así citar algunos casos, el ejemplo del grupo de *Recherches Visuelles* de París (Morellet, Le Parc, etc.), el de los Grupos T (de Milán) y N (de Padua), y el de artistas independientes como Nicolás Schoffer, Munari, Rickey, Piene.

Aunque con suma frecuencia esos experimentos no logren superar el aspecto meramente psicológico y técnico, de todos modos es indudable que, en el futuro, muchos de ellos resultarán indispensables para adaptar la estructura del nuevo paisaje urbano (del *city-scape*), lo mismo que para ofrecer un método inagotable de posibilidades cromáticas y plásticas aplicables a la arquitectura del medio, a la publicidad luminosa y nocturna.

En cambio, son de otra naturaleza los experimentos que se valen del movimiento o, mejor dicho, de los medios mecánicos para obtenerlo, como en el caso del suizo Tinguely. Nos encontramos allí frente a una especie de metaforización del valor simbólico inherente a muchos mecanismos de nuestros días: despojados de su uso "funcional" efectivo y reducidos a una función antiutilitaria, pasan a asumir un nuevo significado, donde la antropomorfización de la máquina se une a la insólita poesía del mecanismo en descomposición.

C. ARQUITECTURA Y DISEÑO INDUSTRIAL

1. *La arquitectura como arte de la delimitación*

Cualquier definición de un arte que trate de limitar sus terrenos y trazar sus límites con fórmulas artificiosas sólo puede ser arbitraria; así lo he afirmado repetidas veces, y sostengo que a cada arte le corresponde una función precisa, que, por lo general, no debe ser asumida por artes hermanas, sostengo igualmente, que de nada serviría cualquier intento de dar carácter absoluto a sus prerrogativas y características. Por eso quienes estudian la arquitectura, este proto-arte, este arte que para muchos es, y no sin razón, "progenitor" de todos los demás, han tratado una y otra vez de definirla como "arte del espacio", del ritmo, de la habitación, o de plano, como arte del "espacio interno",[19] del "dominio étnico";[20] todos, sin embargo, han olvidado otras tantas funciones esenciales de la misma, y se han limitado a la definición de uno de sus aspectos, no siempre el más importante.

Por eso, cuando afirmo que la arquitectura es el arte de la medida no pretendo excluir ninguna de las otras definiciones, sino que estoy dispuesto a aceptarlas o rechazarlas según los casos y las circunstancias. La arquitectura es, ciertamente, el arte de la delimitación y de la repartición espacial y más que ninguna de las otras, el arte del número y de la medida aplicados a la creación y, con esta acepción, hablamos de "arquitectura de un poema, de una sinfonía, de un filme" y por ello entendemos justamente el ritmo, la proporción, la repartición dimensional, del poema, del filme, del drama, etc., reconociendo ya con ello a la arquitectura una particular disposición hacia la

“métrica”. También en los casos en los que esa “métrica” y esa medida se hacen extensivas a las artes temporales —música, danza— la comparación sigue siendo válida; es decir, resulta obvio que la antigua división entre artes del tiempo y artes del espacio fue sólo un medio cómodo para su estudio, pero como en realidad también en la arquitectura, arte típicamente inmóvil y estática, es posible concebir una especie de “duración musical”, derivada de su peculiar escansión rítmico-temporal: la arquitectura en su valor espacial escande un “tiempo”, y de esa manera crea la “duración” que toma forma y se consolida en ritmo inmóvil, de orden estático, no por eso privado de la capacidad de un movimiento temporal interior. Podemos, pues, establecer que la arquitectura está constituida por “un espacio”, externo e interno a la vez, espacio que, a diferencia del de la escultura, más que “inscribirse” en el espacio exterior, lo abarca, lo delimita interior y exteriormente y lo convierte al mismo tiempo en espacio habitable en todas las acepciones. Por eso la arquitectura no es como algunos pretenden, el “arte de la habitación”, sino también el de los puentes, de los obeliscos, de los jardines, de los estadios, de las exposiciones, y en su más amplia acepción, como veremos adelante, el de los objetos artesanales, y en la actualidad el de los industriales, puesto que las relaciones entre arquitectura y “formas de los útiles” son, sin duda, de lo más estrechas e indisolubles.

Para probar que la arquitectura no es únicamente arte del espacio interno, basta observar las construcciones “macizas”; obeliscos, puentes y las muchas estructuras nuevas creadas por las industrias modernas: destilerías, plantas de refrigeración, depósitos de almacenamientos, torres metálicas, que tejen en el paisaje actual extrañas arborescencias metálicas “seccionando” el espacio circundante, y creando nuevos horizontes estructurales.

No es posible discurrir de arquitectura, como tampoco de la música, sin poseer un vasto bagaje de nociones especializadas que no pueden resumirse ni condensarse aquí por falta de espacio. Aconsejo al lector, por ello, algunos óptimos tratados de esta especialidad.[21] Muy escasas disciplinas han sido tema de tantas publicaciones ilustrativas y analíticas, hasta el punto que podría afimarse que, entre todas las artes, la arquitectura es la privilegiada de nuestro siglo.

La razón es obvia: únicamente la arquitectura reúne, por lo general, los dos polos de utilidad y belleza y, si no logra alcanzar la belleza, cosa que por desgracia ocurre muy a menudo, consigue irremisiblemente la utilidad y por eso —única entre las artes— puede permitirse el lujo de una extensa publicidad directa e indirecta y asociar sus obras más “puras” e ideales a las grandes empresas industriales y a las vastas especulaciones financieras. El interés de “mercado” que la pintura, el teatro, la literatura alcanzan sólo en segundo lugar, como tardía especulación, constituye, por el contrario, la base misma del arte de construir. No es extraño pues, que este arte encuentre terreno propicio para sus

empresas, y para sus caprichos también, traducido muchas veces en macizos edificios, destinados a dar albergue a vastos sectores de población y a insertarse robustamente en la vida económico-social de la humanidad.

Esto también explica por qué la arquitectura actual está libre de compromisos con el pasado, en sus más importantes manifestaciones; precisamente porque en la ósmosis continua entre dato estético y dato técnico-económico, tiene la posibilidad de librarse mejor que las otras artes de los estorbos y convenios de un pasado extinto para siempre.

2. *Funcionalidad del devenir arquitectónico*

La arquitectura constituye, en verdad, uno de los casos en los que nos es dado asistir a un momento del "devenir", cristalizado y fijo en un molde o ságoma que parece ser definitivo y eterno. Pero hay un hecho que diferencia este arte de los otros y convierte su "devenir" en algo más absoluto y definitivo: en tanto que para las otras artes el "consumo", a lo largo de los años, depende de los mudables caprichos del gusto, de la moda, de la actitud perceptiva, el devenir de la arquitectura está íntimamente ligado a los adelantos y como consecuencia a las transformaciones del desarrollo técnico y científico. Ayer, casas de ladrillo y piedra, hoy de cemento y acero, mañana, de materias plásticas, resinas sintéticas, acaso de materiales inimaginables y arcanos hoy. Entonces, la forma, en este arte, que hasta ahora ha sido, por lo menos hasta cierto punto, consecuencia de los materiales usados, está destinada a cambiar, deformarse y desaparecer, para dejar lugar a formas nuevas, inéditas e insospechables. Creo que esto explica por qué, en arquitectura, más que en las otras artes, es posible hablar de un *movimiento moderno* que marca un nuevo nacimiento, una liberación de un pasado, válido sólo como historia estilística y académica. Los cuatro "grandes" de la arquitectura moderna: Wright, Gropius, Mies y Le Corbusier, no pueden ponerse en parangón con otros tantos u otros tales "grandes" de la pintura, de la poesía, de la música o de la danza. Aun precedidos por un estandarte de precursores, aun anunciados como fermentos del pasado siglo, de las construcciones ingenieriles de Eiffel, de Labrouste, aun precedidos del fervor revolucionario del *art nouveau* (y no deben dejarse en el olvido los nombres de Van der Velde, de Olbrich, de Gaudí, de Horta, de Berlage, de Guimard, de D'Aronco), los cuatro maestros significan, en la historia de la arquitectura, el paso neto del pasado al porvenir; paso que libra a ese arte de la secuencia estilística y de la ininterrumpida serie de siglos y milenios que fueron una continuidad artística a más de tectónica, para lanzarla en lo profundo del actual universo tecnológico, dominado por la industria y dominador de la técnica.

Asume así la arquitectura un papel distinto del de las otras artes, porque logra mantener el respeto hacia el pasado, pero mirando exclusivamente al porvenir; y, además, porque por vez primera sabe valerse de los medios técnico-científicos "descubiertos" por el hombre moderno. Le siguen después, en parte, otras formas expresivas: música electrónica, televisión, cinematógrafo, escultura metálica, pintura con materiales plásticos, concreciones a lo Pevsner y a lo Gabo; pero entre todas las artes que han aceptado la nueva "medida" impuesta al universo estético por la máquina y por sus inventos ha sido la arquitectura la primera. Esto explica por qué la arquitectura actual es totalmente diferente de la antigua y, asimismo, la importancia que ha tenido el advenimiento de un movimiento como el *funcional.* Todas las discusiones en torno a este término y a la idea que encierra deben ser consideradas como "remachadas" en el principio de la sumisión del dato artístico al técnico, o al menos, de la identificación de "lo bello" con "lo útil", proclamada por los primeros valedores de esta poética arquitectónica.

No es éste, naturalmente, el lugar para analizar de nuevo las luchas y polémicas que tuvieron lugar —especialmente en el intermedio entre las dos grandes guerras— a favor o en contra de las tendencias racionalistas (y después funcionalistas) de la arquitectura moderna. Recomendamos para eso los tratados y publicaciones especializados. De todos modos es significativo observar que, tanto la corriente *racional-funcional* (de Gropius, Le Corbusier y, antes, la de Loos, Behrens, Perret) como la *orgánica* (de Wright), estuvieron asentadas sobre la afirmación de independencia de las formas constructivas, respecto de todo nexo con el pasado. Y si el "organismo" wrightiano buscaba más bien un "retorno a la naturaleza", una comunión con el paisaje, una capacidad de "crecimiento orgánico", en tanto que el racionalismo trataba de asentar las nuevas construcciones sobre una rigurosa faceta científica del elemento plástico-estructural, en definitiva —como veremos mejor más adelante— ambos movimientos confluyeron en personalidades pertenecientes ya a una nueva generación (Aalto, Saarinen, Michelucci, Rudolph, Tange, Kahn, Reidy), que de igual modo comprendieron la importancia de liberar a la arquitectura de los estilismos pasados, y la necesidad de considerar sus elementos constructivos y mecánicos no como fin último, sino como medio de ofrecer una vez más al hombre la vivienda a la vez práctica y estética.

En esta búsqueda de la conformidad entre medios técnicos y fines estéticos, la arquitectura ha logrado hallar formas nuevas, adaptadas a la vez a las exigencias de los nuevos materiales y a las de los nuevos habitantes de las ciudades. Y también ha sido decisivo el influjo de las nuevas formas sobre las otras artes: pintura, escultura, objeto industrial.

3. *Medida y ritmo en la arquitectura*

Es conveniente establecer desde el comienzo la neta diferencia entre metro y ritmo: entre *metro,* como medida modular en que se basa la construcción de un edificio, que puede estar en mayor o menor relación con determinadas leyes proporcionales y escalares, pero que en definitiva se agota en la búsqueda de la necesidad métrica y del *ritmo,* entendido en el sentido de ese elemento discontinuo, difícil de precisar, de periodicidad numérica que escapa, casi siempre, a la medición exacta y que con su imponderable presencia constituye la síntesis de la más íntima eficacia de la obra creada. En efecto, el concepto de ritmo no era separable, para los antiguos, del de movimiento, y el hecho mismo de hablar de ritmo, a propósito de un arte esencialmente estático e inmóvil como la arquitectura, significa que le atribuimos las características dinámicas que hacen de ella una creación viva y no una masa inerte de piedras o de cemento. Naturalmente, en la palabra ritmo están implícitos también los conceptos de simetría, equilibrio y proporción ya analizados.[22]

Cuando hablamos de ritmo de columnatas, o de ventanas, pilastras, pórticos, o cuando discurrimos acerca de la aceleración del ritmo, nos referimos siempre a una repetición que es, a la vez, sucesión de elementos iguales o semejantes que guardan entre sí una relación más o menos constante. Y digo "más o menos", porque —como tuve ocasión de hacer observar en los primeros capítulos— siempre habrá el *quid* que no se atiene a la medida exacta, y que así confiere a la obra de arte sus más íntimas características "rítmicas" y por consiguiente estéticas. Indudablemente el ritmo arquitectónico se diferencia del de las otras artes por su peculiar rigidez y su preciso rigor: la pintura y la escultura disfrutan de más libertad para escandir sus ritmos, que la arquitectura, aun en el periodo en el que escultura y arquitectura estaban más ligadas y existía cierta interferencia entre ellas. En arquitectura la imprecisión, la incertidumbre del croquis se convierte en certidumbre en la obra cumplida, por lo que no es posible concebir la obra completa definitiva privada de la precisión métrica, que viene a ser el "sello" de este arte. Sin embargo, al analizar las vicisitudes alternas del arte de construir podremos comprobar que el sentido de la medida y el de ritmo se alternan también, por lo que si existen periodos de mayor rigor métrico (egipcio, griego), hay otros de mayor exaltación rítmica (chino, maya, barroco). Distinciones un tanto arbitrarias, naturalmente, que además dependen de la preponderancia de las relaciones entre arquitectura y escultura, entre arquitectura y pintura.

4. *Metamorfosis espaciales y perspectivas en la arquitectura*

La perspectiva es otra de estas constantes formativas que no debe ser olvidada al analizar la obra arquitectónica, bien considerada como "punto de vista" del espectador o como preponderancia de los diversos sectores del edificio, o todavía, como el juego de perspectiva obtenido entre diversas construcciones contiguas, en un conjunto municipal, o en un conjunto totalmente urbano.[23]

No debe pensarse que la arquitectura ha ignorado las modificaciones del concepto espacial (del que la perspectiva es a la vez índice y señal) que tuvieron lugar en algunos periodos particularmente críticos de la historia de las artes visuales.

A este respecto deben considerarse con especial atención las transformaciones espaciales de la arquitectura en sus periodos de transición, por ejemplo, del periodo griego al romano, de éste al bizantino, lo mismo que las que marcaron la evolución del románico al gótico y después al renacimiento y al barroco. Cada una de estas etapas esenciales (cuyos caracteres estilísticos y técnicos serían insuficientemente delineados aun en capítulos enteros) trajo consigo una revolución y una evolución o involución del concepto espacial y, por tanto también, de la relación de perspectiva entre el espectador y el edificio. Y esto aún sin tomar en cuenta los casos más típicos y de hecho paradójicos de la arquitectura barroca en la que, por medio del peculiar "juego perspectivo" en boga en aquella época, se llegaron a lograr inesperados efectos espaciales simulados, antes insospechados, mediante el experto y meticuloso empleo de engañosas ilusiones ópticas y técnicas. Hemos señalado la modificación que sufrió el elemento perspectivo en la pintura, y tendremos ocasión de señalarla para el teatro; de idéntica experiencia y de motivación exacta se trata en el caso de la arquitectura, con la diferencia de que en ella la perspectiva está identificada con la estructuración del sentido mismo de espacio hondamente injertada en la existencia y modos de vida de los habitantes de cada época.

Esta consideración —más que sociológica, fenomenológica y mejor aún fisiológica— es la única que nos permite explicarnos algunas metamorfosis y variaciones que de otra manera serían inexplicables; sólo si nos percatamos de que la peculiar espacialidad "vacía" del templo griego, de la "triangular" de las pirámides, de la hiper-plástica de algunos monumentos del arte hindú, o de la plásticamente "negativa" de algunos templos mayas, está estrechamente ligada a la idiosincrasia "psíquico-física" del hombre de esas épocas, idiosincrasia que irremisiblemente tenía que generar aquellas peculiares "visiones" del mundo exterior, de la naturaleza, y también de la casa o del templo, inscritos en aquella naturaleza, nos explicaremos tales mutaciones.

Brandi hace un agudo análisis del espacio en el arte bizantino,[24] sólo comprensible para quien entiende plenamente el sentido bidimensional de esa pintura. Del mismo modo que la límpida "declaración" del volumen del templo griego no será entendida por quienes no hayan comprendido el porqué peculiar del antropomorfismo de ese arte. Lo mismo puede afirmarse de la arquitectura monolítica de los templos egipcios en los que la

característica tendencia a la imagen plástica plana es función del especial "recorrido" en el tiempo que marcó el concepto hierático del arte egipcio. Wolfflin señaló la "musicalidad" de la arquitectura barroca, paralela, sin duda, a las transformaciones esenciales de lenguaje que llevaron a la música barroca,[25] indudablemente ligadas a razones religioso-sociales, pero también a causas ético-estéticas más profundas.[26]

Y, en fin, el reciente abandono por parte de la arquitectura del privilegio y predominio concedidos a la fachada (cuya relación con algunas de las conquistas pictóricas y dimensionales del cubismo es fácil de señalar) depende sin duda de la nueva concepción espacial, característica de la actualidad que se afirma de día en día y que depende de la polidimensionalidad propia de una *Weltanschauung* (concepción del mundo) más amplia y poliédrica. Varias veces he hecho observar que la acusada derivación de bastante arquitectura moderna (Mies, Wright) de módulos japoneses está ligada íntimamente a un interés análogo por el arte del Extremo Oriente cuya huella se encuentra fácilmente en la pintura de los últimos años (Tobey, Mathieu, etcétera).

5. *Los conceptos de secuencia y escala*

Hemos hecho algunas breves consideraciones acerca de conceptos esenciales para cualquier juicio sobre la arquitectura; otros con frecuencia no son tomados en consideración: concretamente, la escala, la relación entre el hombre y el edificio, y del mismo modo lo que podríamos definir como "secuencia". Consideremos el simple acto de penetrar desde el espacio exterior al interior de un edificio. Primero, en el exterior, el individuo se encuentra situado en un espacio ilimitado y contempla otro espacio restringido en cuyo interior se dispone a penetrar; cuando lo ha hecho, su situación se ha tornado totalmente distinta. Ha sido pasada por alto, con frecuencia, la importancia que tiene la mutación de la relativa situación dimensional entre hombre y edificio. Son conocidos los efectos seductores que Lloyd Wright ha obtenido mediante la secuencia de ámbitos vastos y reducidos, la alternancia de espacios insólitos, en contraste, que crean por sucesión y no por su presencia estática una "dimensión" arquitectónica singular. El producto de la interacción entre el espacio interno (o el externo) y el tiempo empleado en su recorrido constituye la ley especial de la secuencia, diferente de la consuetudinaria "proporcionalidad" de un edificio, tanto como de la consuetudinaria valoración de su relación de "escala". En arquitectura el logro de la secuencia idónea, capaz de provocar en quien la recorre esa deseada sensación singular de expansión y coartación es uno de los misterios y uno de los secretos de los grandes arquitectos.

6. *El valor de la luz como material constructor*

La importancia de la luz como elemento, no sólo complementario sino fundamentalmente básico de la arquitectura moderna, es indudable, a pesar de lo cual, no sólo el público en general sino los mismos arquitectos, no se percatan de ello o piensan que la luz es un aditamento nocturno y fortuito a la estructura sólida de la construcción. En otros términos, si el concepto de relación entre la luz y la arquitectura ha sido tomado en consideración en su acepción diurna (pues es de todos conocida la influencia que ejerce la luz al incidir en las dimensiones y proporciones arquitectónicas), en cambio no ha sido planteado ni desarrollado el problema en relación con su función nocturna; acaso porque sólo en época relativamente reciente —la que sigue al descubrimiento de la iluminación eléctrica— ha alcanzado ese problema un valor esencial.[27]

Por otra parte, si en ciertos periodos (barroco) la luz tuvo un valor preeminente y el juego alterno de superficies iluminadas y en sombra dio origen a valores plásticos y sirvió para acentuar modulaciones espaciales, en otros (románico, renacentista) vemos que la alternancia de luces y sombras fue menos determinante y decisiva para poner de relieve el juego estructural.

Y solamente con el descubrimiento de la electricidad y los otros sistemas actuales de iluminación, con la prolongación consiguiente de la vida nocturna, la luz se ha convertido en elemento autónomo, casi en una dimensión añadida a las demás. Ya no es el edificio sólo, sino todo el organismo urbano —suma compleja de edificios antiguos y modernos — lo que adquiere una doble apariencia estructural constante: la nocturna y la diurna.

Quien piense en el espectáculo de Nueva York en la noche —para citar solamente el caso mas típico que existe en este aspecto— y evoque las sógamas gigantescas y cristalinas de los rascacielos, cuya materia parece constituida únicamente por la superposición de haces y puntos luminosos suspendidos en la oscuridad; quien evoque las fajas luminosas de letreros de neón, las guirnaldas multicolores de los semáforos encendidos a lo largo de las calles kilométricas, no podrá negar que este cuadro urbano-plástico-cromático solamente ha sido posible gracias a la iluminación moderna y que tiene tanta importancia “estética” como el análogo y opuesto cuadro diurno de la misma metrópoli.

7. *El problema de la arquitectura “rústica” y “culta”*

El problema tan debatido y contrastado de la llamada “arquitectura espontánea” o rústica, o vernácula, si así quiere llamársele, no ha dejado de interesar a numerosos investigadores, pero a la vez ha dado origen a notables equívocos. He puesto entre

comillas el adjetivo "espontáneo" precisamente para subrayar lo inadecuado de ese calificativo: todo arte, de hecho, es espontáneo y todas las artes fruto, a la vez, de una lenta, apasionada y a menudo fatigosa conquista. Es difícil, más bien imposible, que una forma artística surja de la nada; por el contrario casi siempre, incluso las formas aparentemente más elementales y simples, son el fruto de una lenta decantación, de una lenta persecución de motivos lejanos: gérmenes latentes, destinados a hacer eclosión más tarde en vastas y solemnes arquitecturas ciudadanas, han dado a veces vida a las más humildes y apartadas construcciones campestres populares y rurales. Por otra parte —y esto me parece de singular importancia—, muy a menudo también el origen de las más típicas y conocidas arquitecturas populares (casa de aspecto napolitano, griego, cónico pullense) se puede descubrir en ejemplos mucho más preclaros de construcciones ciudadanas y cultas.[28]

Por consiguiente lo que ha dado vida a estas peculiares formas expresivas no es únicamente una razón banal, vulgar o utilitaria sino el encuentro de fuerzas diferentes y complejas que son articulación de múltiples factores, étnicos y técnicos, locales y ambientales, históricos y mágicos, económicos y estéticos. Con excesiva frecuencia oímos repetir que la arquitectura *debe* ser funcional para ser bella: la arquitectura popular generalmente es una prueba de antifuncionalismo y también de antiorganicidad.

Pero el hombre, aun en esas construcciones pequeñas, modestas, "hechas a mano", ha sentido la necesidad de superar a la naturaleza, en vez de confundirse con ella, y ha sentido también la necesidad de incluir un elemento no únicamente utilitario en las más humildes de sus construcciones. El hombre, al plasmar su vivienda, bien con bloques de piedra o fragmentos volcánicos, o con la madera que tenía al alcance de su mano, ha buscado siempre —al menos por un *quid* indefinible— la creación de la imagen de su voluntad poética. Y para lograrlo será, sin duda, el "medium" constructivo piedra, ladrillo, madera, cemento el que determina originalmente la forma, la cual se hace imperativa hasta cierto punto, de tal manera que el hombre continuará usándola, aun después de que las razones primarias que la originaron hayan cesado o estén superadas.

Podemos, pues, considerar la arquitectura vernácula la mayoría de las veces como el brote de la experiencia estilística de una región que ha perdurado aun después de la desaparición del verdadero estilo culto y que puede ser a la vez fuente de nueva inclusión de características locales y populares en el conjunto de la nueva arquitectura actual, que así se apodera de elementos regionales, manantial de tradiciones ligadas a las más íntimas exigencias de una región; pero es necesario estar en guardia para que arquitectura tal no sirva sólo de reclamo folclórico o de populachero "camuflaje" puesto que esto significaría renunciar a la vitalidad inventiva que no debe faltar en la arquitectura de hoy como no faltó en la de antaño.

8. *Arquitectura y psicología*

Es indiscutible la importancia que tiene el estudio de la componente psicológica, no solamente para el análisis crítico de la arquitectura, sino también para dotar al arquitecto de medios de más eficaz interpretación de las exigencias de este arte en relación con el hombre. La importancia, por ejemplo, del sentido batiestético, cinestésico, estereognósico o, también, la eficacia de la justa distribución de la luz y la sombra, de la gravedad y levedad, del ritmo y la métrica, en la disposición del ámbito en relación con su "habitabilidad", no debiera descuidarse como por lo común ocurre, lo mismo a los críticos que a los que cultivan este arte.

No se trata en verdad de querer reivindicar para otros "sentidos" lo que, en el juicio estético, pertenece principalmente a la vista; se trata más bien del hecho de que la vista misma o mejor dicho la función crítico-estética de la visión, se apoya también en los otros datos que nos ofrece la compleja sensorialidad de nuestro organismo. Constitución sensorial que raramente se toma en cuenta y que, sin embargo, podría iluminarnos, por ejemplo, sobre nuestro "esquema corpóreo", sobre nuestro "sentido del movimiento" y sobre el "sentido del tiempo" que siempre entran en juego aun en la estimación de las artes que no sean tan decididamente temporales.

Además de esto hay un hecho esencial, que nos podría servir de puente entre psicología y estética, y es el del valor que habría de atribuirse a los datos de nuestra percepción cuando —como ocurre hoy— las investigaciones, primero de los "gestaltistas" y más recientemente de psicólogos como Brunswich, Ames, Portman, Brunes, etc., han ampliado de tal modo el concepto de percepción. Quizá algunos errores, algunas incongruencias de gran parte de la arquitectura moderna y desde luego de toda la aglomeración estético-social en nuestras ciudades pudieran ser evitados con una sabia "consulta psicológica".[29] No me refiero en este momento a las investigaciones psicotécnicas hechas a bombo y platillo de *tests* mentales que solamente satisfacen para probar la aptitud para un trabajo determinado o las reacciones ante un determinado estímulo; me refiero, más bien, a una supervisión especializada capaz de estudiar las delicadas reacciones del público ante la forma, el color, el espacio, la luz: en definitiva, ante todos aquellos estímulos sensoriales que contribuyen a formar la situación ambiental del hombre de hoy. Y bastaría citar aquí argumentos tan debatidos como los de la intensidad del estímulo y la de la sensación provocada, la relación entre color y visión, la fatiga debida al rápido "consumo" de una forma, el esquema corpóreo o su adaptación a un ambiente determinado, a un determinado género de mobiliario, etcétera.

Y si se tienen en cuenta las "verdades" psicológicas que están situadas detrás de todos los experimentos como los de *distorted rooms,* promovidos por la escuela de Princeton (experimentos que sirven para proporcionar documentación acerca de la

importancia de nuestro acondicionamiento a un ambiente constante y preciso, etc.), habremos de convenir que la misma organización espacial "de la realidad fenoménica" —la que aparecería como uno de los elementos más inmediatos y seguros de nuestra conciencia—, es por el contrario decididamente ambigua, y ha de ser integrada continuamente por aquellas "ilaciones inconscientes" de helmholtziana memoria, para que pueda proporcionarnos una percepción global de la espacialidad en que vivimos. Aunque el hombre está dotado de un amplio margen de adaptación, esto no quita importancia al hecho de que el ambiente en el que está condenado a pasar gran parte de su jornada no debe perturbar demasiado su equilibrio físico-psíquico. Las reacciones ante el ambiente arquitectónico por ello (y así opina Neutra) se estudian no sólo en relación con las reacciones visuales sino también tomando en cuenta las auditivas, táctiles, calóricas y —yo añadiría— también en relación con aquellas especiales percepciones proprioceptivas que nuestras más íntimas sensaciones viscerales nos transmiten.

9. *Posibilidad de la coexistencia de la arquitectura moderna con la antigua*

Todo lo que hemos dicho hasta ahora acerca de la posibilidad para la arquitectura moderna de hacer uso de los elementos "estilísticos" tomados en préstamo a las construcciones regionalistas o absolutamente vernáculas, vuelve a poner sobre el tapete el problema, hoy tan palpitante, de la posibilidad de incluir en el conjunto de las ciudades antiguas edificios modernos y, de otra parte, el de conservar aislados y "blindados", los más importantes edificios antiguos dentro del tejido urbano totalmente renovado y modernizado. Este problema es de los más interesantes, particularmente en los países europeos, después que las guerras han abierto anchas brechas en el corazón mismo de nuestras ciudades más antiguas y después de que los nuevos y tan a menudo desafortunados planos reguladores han destruido algunas estructuras urbanas que servían sin embargo para ligar lo antiguo y lo moderno.

Algunos autores (como Brandi) sostienen que la arquitectura moderna ni puede ni debe mezclarse con la antigua por una razón más que estilística dimensional, porque se vale de una espacialidad que no es ya la euclidiana —estática y escenográfica— conforme a la cual se desarrolló la arquitectura de tiempos pasados. La arquitectura moderna, desarrollada buscando una auténtica solución de continuidad, no sólo a causa de los materiales usados sino por una total subversión de aquel principio de "fachada" al que estaba sometida la arquitectura precedente, no podría de manera alguna amalgamarse con la antigua.

Nosotros no opinamos así. De hecho el concepto mismo de fachada, aun cuando dinamizado y transformado, vuelve a abrirse paso.[30]

El desprecio por la fachada —aun cuando ésta derive y se produzca como consecuencia de la planta y no esté desvinculada de ella ni independiente— *no* debe considerarse taxativo; no nos extrañaría nada que en un futuro no muy lejano los nuevos centros urbanos tratasen de aunar un "sentido de la fachada" renovado con la investigación de esa perspectiva pluridimensional propia de la mayor parte de la arquitectura de vanguardia. Esto permitiría también una convivencia pacífica entre edificios antiguos y modernos sin que se llegara por esto a una estridencia estilística y de la perspectiva excesiva. Nadie niega —o solamente los tontos— que todas las "reconstrucciones" de los edificios antiguos llevan inevitablemente a resultados desastrosos (lo hemos afirmado por ejemplo a propósito de la desgraciada reconstrucción de la *Stoa*[31] de Atenas llevada a cabo recientemente por los americanos sin ningún respeto por la "dignidad" de las ruinas helénicas), a menos que esas restauraciones se lleven a cabo empleando elementos auténticos conservados *in situ* y existentes hasta poco antes de comenzarse esos trabajos (como ha sido el caso en muchas de las zonas monumentales destruidas en la última guerra que, obviamente, tenían que ser reintegradas de nuevo para conservar ese carácter estilístico todavía presente en la mayor parte de los edificios circundantes).

Por otra parte, la "convivencia" posible de los edificios antiguos y modernos se nos ofrece de manera demostrativa en muchos y muy bien conocidos ejemplos italianos (tales como la Estación de Florencia, la de Roma, el Mercado de Michelucci en Pistoia, la Galería de Gardella en Milán, etc.). En otras palabras, creemos que todavía es posible y factible la inserción de una obra arquitectónicamente actual sin dejar de respetar un complejo urbanístico-escenográfico antiguo.

10. *Relaciones entre la arquitectura y las demás artes visuales*

En ningún otro arte existen relaciones e interferencias tan estrechas e inmediatas como entre las tres artes visuales mayores; puede el lector consultar cualquier tratado de historia del arte para comprender cómo en el largo curso de los siglos el destino de la pintura, escultura y arquitectura ha estado siempre unido por vínculos indisolubles;[32] ni siquiera vale la pena citar ejemplos cuando se reflexiona que desde la época de las cavernas paleolíticas experimentó el hombre el deseo y la necesidad de aplicar a sus habitaciones primitivas dibujos e incisiones que se fueron desarrollando después, cuando el hombre construyó enteramente por sí mismo sus primeras habitaciones. Así, en algunas épocas —y quiero subrayar este punto—, la interdependencia entre arquitectura

y escultura fue tal que no sabríamos definir dónde empieza la una y acaba la otra: y aquí me refiero por ejemplo a los templos y otros edificios aztecas y mayas (como los de Chichén Itzá) incrustados totalmente y ricos en accidentes de formas escultóricas, de volúmenes en contraste de profundidad y relieve, algunos de los cuales, sin duda alguna, se pueden interpretar como formando parte del sistema constructivo del edificio. Otros ejemplos podrían ser los de algunas construcciones hindúes superpobladas de estatuas y de elementos decorativos que constituyen una flora frondosa que brota de los muros del edificio. Por otra parte sabemos también que en la Grecia antigua las cariátides muy a menudo se convirtieron en columnas-soporte, como igualmente el friso zoóforo del templo estuvo ligado íntimamente a la composición arquitectónica del edificio (de igual manera que lo estuvo también el color hoy desaparecido, pero que ciertamente fue un eficacísimo integrante de aquellas estructuras).

Y, continuando en el transcurso de los siglos, pensemos en la opulenta eflorescencia plástica del románico y más tarde en la todavía más tumultuosa del gótico; piénsese en las columnas-estatuas de Chartres, o en los plásticos elementos de sustentación del barroco. En otras palabras, las relaciones entre las tres "artes mayores" fueron sin duda íntimas y necesarias y solamente en el siglo pasado empezaron a emplearse con menos frecuencia al surgir nuevos materiales que tenían difícil ligazón con la piedra y el barro cocido; los arquitectos durante cierto periodo tuvieron la preocupación de liberar sus construcciones de todo lo que pudiera parecer ajeno a lo "útil" y a lo funcional. Aquélla fue —es bien sabido— la época del más estricto y rígido purismo racionalista; la época en que se hizo la guerra más implacable al ornamento, al friso, a la superposición decorativa. Y con razón, cuando se piensa que ésta se reducía las más de las veces a una revivificación prolija y fatua estilística, remedo de motivos neogóticos, renacentistas y barrocos. Fue así como durante algunas decenas de años, la unión íntima entre las tres artes quedó truncada; precisamente cuando la arquitectura en sus corrientes más avanzadas comenzaba a influir en el destino de la pintura y de la escultura.

Ésa fue, por otra parte, la época, en cierto aspecto glorioso, del *Bauhaus* y de *De Stijl,* cuando por vez primera después de un siglo de reminiscencias, los artistas comenzaron a darse cuenta de la posibilidad de construir "ex novo" sin aferrarse a un pasado ya decaído e inservible.

Sin embargo, ahora nos percatamos de que también el rigor "bauhasiano" ha sido superado, es decir, nos percatamos de que un divorcio tan absoluto entre las tres artes ni tenía ni tiene una razón real de ser, y de que acaso la arquitectura sólo pueda vivificarse con la re-incorporación de la pintura y la escultura.

Recientemente se han dado muchos ejemplos de esta re-incorporación.[33] Han surgido así muchos movimientos que trataron de promover el retorno a la unión de las tres artes, según la fórmula de Le Corbusier, la *synthèse des arts majeurs.* Y sin embargo, muchos

de esos ejemplos son mediocres, quizá tarados por una falta de comprensión entre los diversos artistas, acaso por la falta de madurez de alguna de las tres artes, quizá por lo inadecuado de tales acoplamientos. Y sin embargo, se pueden citar algunos ejemplos que muestran la posibilidad de reanudar esas tentativas, como el Ministerio de Salubridad de Río, con el grupo plástico de Lipschitz, el Time-Life Building de Londres, con pinturas de Ben Nicholson y esculturas de Moore, la Universidad de Caracas con las esculturas de Arp, las pinturas de Miró, y muchos edificios brasileños con "azulejos" de Portinari y de Burle Marx, los vitrales de múltiples iglesias francesas diseñados por Léger, Miró, Manessier, y en fin, las tentativas de introducir el arte (en forma de coloración de las mismas estructuras industriales) en las fábricas construidas por Pillet en Francia.

Sería imposible pretender dar aquí una selección de numerosos intentos para incorporar la pintura al fresco, los mosaicos, la cerámica, los tapices, en los grandes muros lisos de las construcciones modernas. Estos intentos se encuentran ya en una fase avanzada de realización y denotan la "necesidad" sentida de establecer la integración de las tres artes visuales más importantes. Denotan, además, la necesidad más modesta, pero elemental, de incluir en la arquitectura el elemento cromático no sólo en su aspecto de obra pictórica, sino también en el más elemental, aunque igualmente eficaz, de coloración directa del edificio.

11. *Arte, técnica y estética industrial*

Las relaciones entre el arte, la técnica, y el producto industrial merecen ser tomadas en consideración y expuestas, en especial en lo que se refiere de modo estricto al campo de la arquitectura, considerada como el arte que engloba el urbanismo, la artesanía, y el diseño industrial. Muchos son los que todavía no se percatan de la significación que para el destino de la humanidad (destino, bueno o malo, del que debemos tener conciencia) ha tenido la Revolución industrial, es decir, la incontenible transformación efectuada en el mundo por el maquinismo y la mecanización de tantos productos necesarios para el hombre. El arte de hoy, como el de todos los tiempos, sometido a las condiciones técnicas y sociales del medio en que se desarrolla, sólo a ese precio habrá de mantenerse eficaz y actualmente vivo; y por eso la mecanización del mundo moderno ha impreso su huella no sólo en los componentes sociales y económicos, sino también en el componente estético de la vida humana. ¿Hasta qué extremo, entonces, están condicionados por la técnica el arte moderno y la arquitectura moderna en especial, y hasta qué punto es responsable la Revolución industrial de las transformaciones verificadas en las artes y sobre todo en las visuales? Estas interrogaciones no dejan de ser dramáticamente actuales y aun cuando no sean las especulaciones estéticas las que las respondan, no hay duda de

que de vez en cuando se siente la necesidad de establecer de nuevo el balance de la situación que ante nuestros ojos, día a día, se transforma y asume características más particulares y más precisas.[34]

El producto industrial adquiere de día en día una importancia cada vez mayor[35] en la vida moderna, y no es posible subestimarlo, sobre todo cuando este producto constituye ya una parte integrante de la arquitectura misma y viene sustituyendo de manera progresiva a la artesanía.

Es oportuno, pues, establecer si, y hasta qué punto, el diseño industrial puede o no ser considerado como parte integrante de la gran familia de las artes visuales.

Creo necesario, para enfrentarse a este problema y para tratar de resolverlo, establecer una premisa; somos decididos adversarios de calificar de “arte”, algo inmutable y eternamente idéntico a sí mismo, una entidad trascedente, viva, en la mente del hombre, antes de su traducción en obra y como tal desencarnada de toda exigencia práctica, psicólogica o técnica. El arte actual no es el de ayer, y no será tampoco el de mañana, ni como “forma” ni, lo que es más importante, como “función”. Con el término “función” me refiero a las razones, implicaciones, motivaciones, impulsos, que en todos los tiempos llevaron a la creación de obras que nosotros, ahora, definimos como “artísticas”, pero a las que los antiguos llamaron: *techné,* fetiche, objeto religioso, instrumento de labor, sello, amuleto, etcétera.[36]

¿Cuáles son la relación y el límite de estas definiciones diferentes? Los que nos ofrecen la diversidad misma de los aspectos culturales, sociales, económicos y técnicos de las diversas épocas de civilización. Las religiones antiguas tuvieron la necesidad de expresarse por medio de obras que hoy calificamos de artísticas; el artesanado antiguo y arcaico creó objetos y utensilios a los cuales hoy nosotros concedemos un valor estético y estilístico; pero, en aquellas épocas, muy verosímilmente se trataba de “valores” de otras categorías, quizá solamente condicionados por una necesidad utilitaria, acaso, otras, por el contrario, por una razón particular mágica, ritual o sacramental. Esto puede explicarnos por qué la dicotomía entre las formas técnicas y las artísticas, que muchos lamentan ahora, sea más aparente que real.

Efectivamente, el “gran arte” ha perdido casi por completo su función religiosa, mágica, ritual, mientras que la técnica se ha hecho dueña (y esclava en parte) de la máquina excluyendo del arte un sector muy amplio de la producción humana, sector que un tiempo le pertenecía. Mas esto sólo aparentemente. En efecto, quien observe con mirada aguda y desapasionada el inmenso panorama de los objetos industrialmente producidos, el de aquellos otros derivados de la producción en serie (desde la plancha al *curtain wall,* desde el teléfono al aeroplano), se hallará frente a un sorprendente y nuevo aspecto de nuestra civilización. Aspecto que —bien entendido— pudiera salvar al hombre de la presunta esclavitud de la máquina y restituir al arte también algunos de sus

antiguos "valores". Aspecto que nos hace esperar también que el hombre adquiera una voluntad formativa desinteresada: la voluntad de llegar a la forma por su belleza y no sólo por la utilidad de la misma. En esta acepción, la importancia del diseño industrial es particularmente señalada, porque constituye casi como un puente, no sólo entre arte y técnica sino entre aquellas dos inasibles constantes estéticas que se suelen definir como "estilo" y "moda".

Si, en efecto, consideramos la moda como una subespecie del estilo, como un fenómeno episódico y efímero —un epifenómeno— en el que la mutación de las formas se verifica muy a menudo únicamente por razones meramente extrínsecas y utilitarias, habremos de tratar de analizar hasta qué punto el objeto industrial responde más que a las exigencias de la moda a las de un verdadero estilo.

Ahora bien, entre los fenómenos más típicos que se han podido observar en el campo del diseño industrial, está el del rápido desgaste, el vertiginoso *consumo* de tales objetos; una inestabilidad formal particularmente aguda y por muchos considerada decadente. En mi opinión, tal inestabilidad, que indudablemente está sometida a la moda más que al estilo, no debe considerarse absolutamente negativa. Y esto por dos razones: la primera de orden práctico y económico, es decir, la necesidad de responder a la incensante demanda del mercado y al mismo tiempo, de provocar tal demanda. La otra razón es de orden exquisitamente estético, a saber: por su sensibilidad a la continua mudanza de las modas y los gustos, el objeto industrial podrá llenar la función que podríamos llamar "premonitoria", es decir, la de prever y anticipar los datos formales de los que todavía no se ha apropiado "el gran arte" y los cuales podrían llevarnos a la constitución progresiva de un estilo verdadero.

En cuanto a lo que se refiere más directamente a la relación entre el diseño industrial y artes visuales, comprendida en ellas la arquitectura, debemos tomar en cuenta la peculiar evolución que se ha verificado en esa relación y que ha atravesado cuatro fases distintas. En la primera fase —la que, *grosso modo,* corresponde a las enseñanzas de William Morris y de Ruskin—, existió un decidido repudio de todo pasado académico en la arquitectura y en la artesanía, pero faltó la comprensión justa para el adecuado desarrollo de la técnica. En la segunda —en la que se dan los primeros fermentos del *Art Nouveau* y en la que aparecen personalidades como Van der Velde y Horta— se empezó a aceptar la intervención de la máquina en la determinación o definición de las obras artísticas, pero todavía sin haber conseguido librarse de un decorativismo superfluo de origen artesanal. Únicamente en la tercera fase —la del *Bauhaus* de Gropius— fue cuando el concepto de interdependencia entre función y forma se hizo preeminente. Pero esta fase habría de ser muy pronto superada, cuando se vio que el binomio "útil-bello" no bastaba para justificar sino una mínima parte de las formas creadas por la industria y por la arquitectura. Hoy, tal vez nos vamos acercando a un planteamiento más justo del

problema, precisamente debido al hecho de que hemos comprendido que el objeto industrial (y, naturalmente, también la arquitectura en su más vasta acepción: desde el móvil a la urbanística) debe corresponder en el mayor grado posible a los requisitos técnicos que se le exigen, a la naturaleza del material del que está constituido, pero con la condición de tener en cuenta otras dos importantes premisas: *1)* la necesaria e inevitable inestabilidad formal, debida, como ya dije, a las exigencias del mercado, a la demanda, a la competencia, al monopolio, elementos todos inevitables, al menos en la fase actual de la estructura económico-social de la humanidad; y *2)* su preeminente función simbólica.

Y no quiero, con esta expresión, señalar sólo una característica genérica de todas las artes, que según numerosas teorías se consideran como un elemento simbólico; más bien me refiero a un tipo de eficacia simbólica todo lo más preciso y concreto.

Se trata, pues, del simbolismo por el cual el objeto está destinado a prestar significación a su función de manera evidente, por medio de la semantización de un elemento plástico que acentúe su sentido figurativo y que sirva a la vez para indicarnos otras relaciones que puede tener el objeto industrial con el propiamente artístico. (Es obvio, por ejemplo, que un automóvil de carrera debe ser “simbólico” de la velocidad; un martillo pilón o una grúa, de la sensación de potencia y de pesadez; un vaso, de levedad y estabilidad; una estufa, de poder calorífico; un frigorífico, de poder refrigerador, y también de limpieza y así sucesivamente. Naturalmente, tales precisiones no deben tomarse al pie de la letra, servirán más bien para explicarnos algunas aberraciones frecuentes debidas a la “transferencia simbólica” malentendida, de un objeto a otro.)

12. *Relaciones entre la artesanía, el diseño industrial y las “artes puras”*

Otro punto que es necesario precisar, si se pretende explicar o aclarar mejor la relación que existe entre diseño industrial y las demás artes, es el de su interdependencia con la artesanía. Creo que es posible afirmar que el objeto industrial cada vez sustituye más al de artesanía. Es un proceso lógico y elemental, y por otra parte tal sustitución ya tuvo lugar en tiempos remotos: basta reflexionar en la elaboración a torno de las cerámicas arcaicas, o en el uso del taladro en la escultura y en la arquitectura bizantinas. Esto sobre todo nos permitirá infringir la absurda dicotomía establecida en cierta época entre arte “aplicado” y arte “puro”, entre arte “decorativo” y el que no lo es, como si existiese una frontera precisa entre todo lo artístico y aquello que no lo es, que forma parte de un determinado patrimonio cultural.

Cada vez más los objetos hechos a mano serán sustituidos con los hechos a máquina, y por eso el producto de artesanía de antes se verá limitado a algunos sectores

particulares (mosaicos, cerámica, blondas, vitrales) adquiriendo, a lo sumo, algunas de las características más específicas del arte "puro" de una época. Mas si existe una ceñida relación "estilística" entre obras de arte y obras de artesanía, evidente desde los tiempos más antiguos, ¿cuál es la situación actual de las relaciones entre objeto industrial y objeto de artesanía y entre éste y el objeto artístico? Fraudulentamente, casi de manera inadvertida, la *vis formativa* propia del objeto industrial, va transfiriéndose lentamente también al objeto de artesanía, como de hecho se transfiere al artístico; a la escultura, a la arquitectura.

Avezados como estamos a contemplar nuestro "universo plástico" poblado de las sinuosas ságomas de algunos instrumentos científicos, de las superficies pulidas de tantos productos industriales, lentamente hemos llegado a amarlas y también a pedirlas en los muebles, en las estructuras arquitectónicas, en las esculturas. No faltan los ejemplos: serán las esculturas de Arp, de Brancusi, de Gabo, las que nos harán ver el estrecho parentesco con los objetos industriales creados por Noguchi, por Eames, por Wirkkala; serán las arquitecturas de Rudolph, Niemeyer, Aalto; serán los jardines de Burle Marx, las pinturas de Rauschenberg, de J. Johns, los que caerán bajo la influencia de estas formas, innaturales, pero que ya han adquirido la "significación" que en un tiempo tuvieron las formas de los árboles, de las montañas, del cuerpo humano.

Y, finalmente, pensemos en las transformaciones sufridas por todo el panorama urbano de las ciudades modernas, por la presencia de construcciones industriales (altos hornos, depósitos, serpentines, puentes, viaductos): por todas partes han nacido nuevas ságomas, provistas de su belleza plástica, cromática, arquitectónica, como pudieran haberlo sido las cúpulas o los campaniles medievales. No es cuestión aquí de volver a plantear la cuestión de si las dos clases de "belleza" son de igual valor, de igual permanencia; si es posible instituir una escala estética entre éstos "monumentos del presente" y los gloriosos monumentos del pasado. Pero no hay duda que un nuevo elemento artístico se ha incorporado a las otras artes; elemento que volveremos a encontrar —transformado y sublimado— en las construcciones arquitectónicas y en las obras de arte visuales y que puede constituir el núcleo inicial de una nueva forma de sensibilidad estética.

Conclusiones acerca de la arquitectura

He creído oportuno extenderme más en consideraciones acerca de la arquitectura y del diseño industrial de lo que generalmente se hace en las obras de estética, precisamente porque creo que a pesar de sus muchos defectos, a pesar de la componente utilitaria que necesariamente disminuye su valor "absoluto", la arquitectura representa uno de los

elementos cruciales para la evolución del gusto, de la que nuestra época está tan ávida. Con excesiva frecuencia, los investigadores de estética, de filosofía y del arte —y, lo que parece más increíble, los apasionados de la pintura, de la escultura, los pintores y escultores mismos— consideran la arquitectura moderna sólo como una máquina para hospedar al hombre (casi como si el viejo eslogan de Le Corbusier *machine à habiter* fuera una realidad). Y pienso, por el contrario, que debemos comenzar por el hogar, por el objeto, por los utensilios de uso diario, el proceso de modernización del gusto que permite al hombre —y no sólo al artista o al especialista— aceptar con mayor facilidad los aspectos actuales de las otras artes. El hecho de que el arte actual, en apariencia reservado para las *élites,* se va universalizando cada día más; el hecho de que el mismo producto industrial esté al alcance del americano, del italiano o del coreano, es un dato que por sí solo demuestra que se está verificando una generalización del arte que habría sido inconcebible en épocas anteriores a la nuestra. Tal generalización del producto industrial y artístico aportará consigo también una generalización del "estilo". Y, precisamente, el gusto que tal arquitectura, tal gráfica publicitaria, tal producto industrial introducen, será quizá lo que ha de influir en la sensibilidad de las amplias masas populares que, hasta hace muy poco, volvían la cara frente al cuadro abstracto o al edificio racionalista.

Cierto, el momento que atraviesa la arquitectura estos últimos años podría parecer de regresión peligrosa o de estancamiento innegable. Y, a decir verdad, es necesario reconocer que, a diferencia de otras artes visuales que han sido protagonistas (o víctimas) de innumerables sacudidas, como ya hemos señalado, la arquitectura casi se ha replegado sobre sí misma como una larva que teje su capullo. Sólo queda preguntarse: si de ese capullo saldrá un nuevo insecto multicolor perfecto o si los hilos que aprisionan a la crisálida terminarán por ahogarla del todo.

Por lo que toca a nuestra civilización, mi optimismo me hace inclinarme por la primera hipótesis: creo que los males que aquejan a la arquitectura se deben a un momento necesario de evolución desde la que —quiérase o no— es tutora una "fase artesanal" hasta la "fase industrial" ya próxima pero apenas iniciada.

Que la arquitectura de que hablamos y de la que en efecto nos hallamos rodeados todavía esté esencialmente aferrada a sistemas constructivos casi artesanales es un dato de hecho irrefutable y quien piense en el desarrollo que en las últimas décadas ha conocido la producción industrial no podrá sino maravillarse de que no haya ocurrido lo mismo en la arquitectura.

Las previsiones, sólo en parte futurísticas, de un Yona Friedman con su "arquitectura móvil" y sus *nappes structurées* suspendidas encima de los barrios residenciales, la arquitectura neumática de Lundy, las "climatizaciones" regionales previstas por Frei Otto, por Buckminster Fuller, la arquitectura plástica ideada por Kowalski, etc.,[37] en parte sólo

son fantasías irrealizables y una visión demasiado miope para considerarlas con mayor seriedad.

Tras el periodo glorioso —sin ensalsarlo demasiado— de los "cuatro grandes", era obvio que la arquitectura tuviese una fase de estancamiento o al menos de reconsideración. Es cierto que hubo obras importantes, que salieron a escena nombres interesantes como los de Rudolf, Saarinen, Tange, Kahn, Bruce Goff, Mangiarotti, Ricci, Castiglioni, de los "magos de la técnica" como Nervi, Nowicki, Stubbins, Candela, etc. Sin embargo, quien considere los movimientos que han venido desarrollándose durante los últimos lustros verá fácilmente que casi siempre se caracterizan sobre todo por cierta voluntad de diferenciación que no revela aquella necesidad de premisas en que se basaba la obra de un Loos, de un Behrens, de un Wright, de un Mies.

No me gustan las clasificaciones y no creo que sea justo encasillar dentro de esquemas fáciles un fenómeno tan complejo como el arquitectónico; mas, si, aunque sea a título de desahogo, queremos recordar algunas de las tendencias recientes, tenemos que convencernos que ni el llamado "brutalismo", ni el "ornamented modern", ni cierto expresionismo fantástico resucitado, ni mucho menos el gigantismo estructural pueden representar una auténtica fase renovadora del lenguaje arquitectónico.

¿Cuál deberá ser ahora el camino futuro? Desde luego, el de saber cortar de un golpe el nudo gordiano de la artesanía edificatoria, a manera de concebir la arquitectura más bien como una fusión entre el medio, el terreno, la atmósfera y las estructuras prefabricadas y no como un planteamiento de módulos constructivos indiferenciados. Así, como en el diseño industrial, también en la arquitectura asistiremos a la multiplicación y al perfeccionamiento de la industrialización hecha en serie, destinada a un consumo muy rápido (20 años ya son demasiados para la vida de un edificio que no posee características particulares "de monumento").

No obstante —incluso preconizando una prefabricación y una hechura en serie integrales—, es necesario llegar a una arquitectura donde la forma exprese y dé significado no sólo a sus funciones técnicas y utilitarias sino también a las de sus signos y sus símbolos y donde, por otra parte, el elemento modular, prefabricado, de serie, esté concebido siempre en función de su inclusión en un medio urbano preciso —desde luego antes que territorial o regional— a manera de pasar a constituir el peón indispensable de ese precioso juego de composición mediante el cual el hombre construirá mañana —como construyó ayer— el panorama autónomo de su "estar-en-el-mundo".

II. LA MÚSICA

1. *Simbolismo y conceptualismo en la música*

Prescindiendo de considerar la música como un simple síntoma emocional o como un “estímulo” sensorial o, peor todavía, como un “equivalente pasional”[1] —lo que ha sido y sigue siendo, por lo demás, vicio de muchos estetas—; quisiera tratar de encuadrar esta peculiarísima forma expresiva dentro de sus características técnico-estéticas, analizando, por tanto, su lenguaje de la misma manera que lo he intentado hacer para las otras artes.

Creo, en efecto, que ya no es oportuno referirse a los que creyeron poder reconocer en la música, como Schopenhauer, un símbolo del aspecto irracional de la mente humana, de la voluntad…, ni a aquellos que, como Hanslick,[2] explícitamente declararon que la música no tiene significado alguno, sino que es solamente *tönend bewegte Formen.* Tanto una interpretación predominantemente semántica (o sea “representativa de impulsos emocionales”, como la wagneriana) como una exclusivamente simbólica (“simbólica del sentimiento humano” como la de S. Langer)[3] no serían más que parciales. Es necesario admitir que la música puede ser una u otra cosa: efectivamente, puede ser considerada como un lenguaje provisto de morfología y de sintaxis, y por consiguiente —en el sentido morrisiano del término— una auténtica transmisora de conceptos; mientras que es indudable que, en la mayoría de los casos, la música no es otra cosa que pura expresividad de imágenes sonoras[4] sin voluntad alguna significativa, y en esto absolutamente afín a la pintura llamada hoy “no representativa”, o a cierta arquitectura que no es únicamente utilitaria. La comparación con la arquitectura ha sido siempre preferida por muchos investigadores: el carácter abstracto de las dos artes, su sentido de la numericidad —más aparente que real—, han hecho que en repetidas ocasiones, desde la antigüedad más remota, se haya intentado establecer como base de ambas, una norma, una razón numérica que justifique sus leyes, reglas y medidas.

Ya he dicho muchas veces que —al menos por ahora— no considero admisible la existencia de leyes precisas que determinen el hecho artístico; y veremos a continuación cómo la presunta numericidad musical no es la mayoría de las veces más que arbitraria. Es indudable, sin embargo, que la música más que cualquiera de las otras artes, ha sido la custodia de una norma arcana de iniciación, que sus leyes son difícilmente comprensibles para aquellos que no la cultivan, y que, entre música popular o espontánea y música “culta”, el abismo desde los tiempos más antiguos es infranqueable.

Y, sin embargo, la música —en su más elemental forma de canto melódico— es la única de las artes de que sabe valerse hasta el hombre más inculto y primitivo; y es

también cierto que esta capacidad, innata y ubicua del hombre, es la que permite suponer, como muy probable, que este arte le ha acompañado desde los albores de la civilización, y lo habrá de acompañar siempre.

En efecto, la música es quizá la única forma artística cuya capacidad de asociación es inagotable e inextinguible; su capacidad de ligarse a estados a veces patéticos, a veces sensoriales, a veces provocados por las más abstractas motivaciones, es infinita. Por esta razón, mientras que la pintura, la poesía, la danza, están casi siempre ligadas a su cualidad principal ya sea figurativa, mímica, discursiva, la música puede unas veces "encarnarse" tanto en forma traslaticia, como discursiva, dentro de nuestra actividad formativa personal y autónoma, suscitando, a veces, la comparecencia de imágenes figurativas, de sinestesias patoeidéticas, a veces la coparticipación de elementos conceptuales y discursivos, aun permaneciendo en sí misma objetivamente desprendida de cualquier compromiso de contenido o patética, o apuntalada únicamente sobre aquellas leyes de carácter altamente abstracto que regulan —de época en época— su existencia y su devenir.

2. *Imagen musical e imagen mnémica*

La formación del recuerdo,[5] o sea la constitución de la imagen mnémica que permite la articulación del pasado con el presente, y que es a la vez contemporánea del acto mismo de la percepción, permite indagar el misterio del nacimiento en nosotros de la que, justamente, podríamos llamar "imagen musical". ¿Qué es, en efecto, esta imagen sino la suma de las múltiples percepciones sonoras que juntas constituyen la melodía y sin las cuales sería imposible para nosotros entender y gozar el hecho musical? Efectivamente, todos los elementos más típicos del lenguaje musical: ritmo, tiempo, medida, colorido, armonía, contrapunto, etc., se basan siempre en la premisa de que nos está permitido sumar las mínimas fracciones de tiempo que constituyen la componente sonora total, y esto es posible también en los casos en los que el fraccionamiento y el "puntillismo" sonoro han sido llevados a su grado máximo: de otra manera no sería posible valorar el intervalo entre dos sonidos. Por esto, también, lo que solemos llamar "memoria musical" es sólo posible por una sucesión y yuxtaposición sonoras, que son inseparables del recuerdo, y esto aun cuando, como veremos a continuación, en algunos casos se realice una "espacializacion" del tejido musical que puede llevarlo a ser considerado como co-presente.

No quiero detenerme en aquellos detalles experimentales que se refieren al mecanismo perceptivo base del recuerdo musical, ni hacer indagaciones acerca de si tal mecanismo se exalta o se deprime por particulares circunstancias fisiológicas o

patológicas. Invadiría así el campo de la psicología experimental sin aportar beneficio alguno al de la estética. Es notable, sin embargo, cómo la actividad pensante[6] nos lleva a completar nuestras insuficientes o defectuosas percepciones mediante los datos extraídos de nuestra pasada experiencia, de nuestras ilaciones y expectaciones. Éste es otro elemento de gran importancia que debemos tomar en cuenta al analizar el disfrute musical, porque nos explica algunos evidentes "efectos" logrados, tanto en el pasado como ahora, precisamente aprovechando esta capacidad de nuestro "oído" —en el sentido musical— para prevenir y anticipar la frase musical mediante el continuo flujo del pasado hacia el porvenir del recuerdo musical; flujo que también nos hace prever o pronosticar los desarrollos posibles de un determinado trozo musical y nos permite saborear mejor las inesperadas modificaciones de su desarrollo.

A este respecto, podremos señalar, aunque brevemente, las relaciones que existen entre tiempo musical y *duración pura* en el sentido bergsoniano de la palabra (del que se ha ocupado extensamente Gisèle Brelèt).[7] Según Bergson, como es sabido, la melodía es en sí misma "duración pura", libre de toda espacialidad, por lo que las notas de una melodía se funden mutuamente con la misma indivisibilidad de la *duración.*[8] En realidad, el filósofo francés, más que precisar la naturaleza real del tiempo musical, se ha valido del ejemplo de la melodía para fortalecer su concepto de la *duración pura,* que corresponde —sólo parcialmente— al de la duración musical, y esto sobre todo, porque —como veremos a continuación al tratar de la espacialidad musical—, la melodía misma comprende dentro de sí también un peculiar orden en la sucesión de las notas, que ya participa de un concepto espacial. Si diferenciamos con Koechlin[9] una duración pura, un tiempo psicológico, un tiempo matemático (cronológico) y un tiempo musical, veremos que el último es ciertamente el más próximo a la duración pura. En este sentido, la duración bergsoniana se acerca al tiempo musical, pero el error de Bergson ha sido no tomar en consideración el hecho de que el tiempo no es nunca pura sucesión, sino que está colmado de múltiples dimensiones, y que el tiempo musical más que otro alguno es organizado y con una estructura.[10] Quizá en este sentido la hipótesis de S. Langer de que la esencia de toda música es la creación de un tiempo virtual[11] es bastante sugestiva; con tal de que con este concepto de "tiempo virtual" no quiera limitarse el hecho musical a un simbolismo del sentimiento que acabaría por restringir y limitar su alcance.[12]

Si en lugar de esto queremos comparar la musica con las otras artes tomando en cuenta su componente temporal, veremos que este componente, en todas las demás, está confundido con otros elementos que no permiten un análisis completo. Así, por ejemplo, en el teatro y en el cine a la duración intrínseca de la obra de arte se agrega una duración cronológica que deriva del relato o del "tiempo real" del mismo; así también en la poesía difícilmente existe coincidencia entre el "tiempo prosódico" y el poético. Únicamente, pues, para la música es el tiempo (en sus específicas divisiones tan conocidas: presto,

adagio, allegretto, rubato, etc.), sin necesidad de añadidos de contenido o anecdóticos, ni tampoco simbólicos, el que indica una realidad artística por sí misma. El estudio del tiempo musical será pues de gran ayuda a quien quiera llegar a la verdadera comprensión de los misterios del lenguaje musical. En la música, que tiene como principal "medio expresivo" precisamente el tiempo encarnado en el sonido o el sonido que vive en el tiempo, este factor deberá ser considerado como un auténtico material constructivo, por lo que no será posible una superposición exacta y científica de la *durée* o duración pura y el tiempo cronológico o musical. Bastará, por lo demás, intentar "leer" un trozo musical —aun sin ejecutarlo— para comprobar que la eventual rapidez cronológica empleada en la lectura, no cambia ni altera en modo alguno la *duración* musical. Demostración que, aunque muy elemental, creo convincente para probar la existencia de una entidad musical totalmente desvinculada del tiempo real y en cierto sentido espacializada dentro de una duración inmóvil.

3. *¿Es posible hablar de "espacialidad musical"?*

Es sabido que la imitación (producida cuando una melodía se inicia con una voz y viene repetida por otra) puede ser por "moto diretto", por movimiento contrario o retrógado; o sea, cuando se reproducen los mismos intervalos originales en sentido especular, es decir, "corrompidos". Lo mismo ocurre con otras implicaciones metodológicas, con la serie dodecafónica cuando además de su posición recta se la presenta en la retrógrada, la invertida o la invertida-retrógrada.

Esta premisa elemental nos permitiría plantear la cuestión de si es lícito —con base en tales retroversiones y retrogradaciones— hablar del desarrollo espacial de la música fundamentada en su diversa direccionalidad.

En efecto, sostengo que, aun sin llegar a esta extrema exaltación de la horizontalidad musical, ya en el caso habitual de la posibilidad de una escritura horizontal y vertical de la misma (en otros términos, ya al verificarse el fenómeno melódico y armónico) está evidente y presente, siempre, un concepto de espacialidad.

En otra ocasión[13] he afirmado cómo tal concepto espacial de la armonía musical puede, sin forzar en exceso el paralelismo, parangonarse con la iniciación y la decadencia del hecho perspectivo en la pintura y en la arquitectura; puesto que verdaderamente la tonalidad puede concebirse como una cristalización de la espacialidad musical en una perspectiva geométrica euclidiana, en la que el desarrollo armónico en su verticalidad estática sería así casi asimilable a la perspectiva escenográfica del cuatrocientos. Por otra parte, según algunos,[14] la espacialidad musical podría extenderse, además de las dos dimensiones de verticalidad y horizontalidad, a una tercera dimensión derivada del

peculiar sentido de dilatación y especificación del sonido, mediante el *timbre.* Con la diversidad sonora de cada uno de los instrumentos es posible obtener una diversa "profundidad" perspectiva del sonido. Y es significativo —de cualquier manera que se quiera definir este fenómeno—, que tal género de dimensión sonora se ha exaltado de modo especial en los últimos tiempos y precisamente con la exacerbación de las búsquedas tímbricas en la música contemporánea. No se debe olvidar a este propósito, que ya Schönberg consideraba indispensable, para lograr un contrapunto eficaz, el abandono de "toda preocupación armónica". En efecto, armonía significa verticalidad, bidimensionalidad, articulación del elemento musical dentro de los límites y las constricciones de una dimensión estática, en la que la línea melódica no puede desarrollarse ni ser incluida en un contrapunto libre; significa también: imposibilidad de una verdadera perspectiva tímbrica; porque o la sonoridad se somete a las leyes armónicas o se evade de ellas; y entonces, ya con esto, se destruye la esencia misma del acorde armónicamente preconstituido. Me explicaré: el "peso" de cada una de las notas en el acorde se salvaguarda sólo en paridad con la cualidad sonora, con la cualidad tímbrica, por lo que, si el timbre se exalta de manera excesiva, también la conexión armónica subyacente se debilitará y se desconectará a la vez.

Es posible, pues, reconocer esta necesidad sentida por la música actual, tanto de desvincularse de la armonía cuanto de apoderarse de una constructividad tímbrica real que le permita desarrollarse en una "multidimensionalidad espacial".

La admisión de esa espacialización de la música nos permitirá también ampliar el concepto de su "realidad" más allá de todo elemento cronológico. He dicho antes, en efecto, cómo corrientemente se considera la conciencia musical como derivada de la suma de imágenes sonoras sucesivas ancladas en nuestro recuerdo. Pues bien, admitiendo la posibilidad del conocimiento y de la representación *(Vorstellung)* global del fragmento musical, incluso desvinculado del tiempo —bien por quien lo haya escuchado, bien por quien lo haya leído, con capacidad técnica, o, mejor aún, por quien lo haya compuesto—, nos vemos arrastrados a admitir la existencia de una realidad musical (aun cuando no sea "sonora" elementalmente) desprendida de toda duración y viva en un momento congelado, en lo *instantáneo* y, sin embargo, realidad dotada ya de todos los requisitos morfológicos y patéticos inherentes a su peculiar estructura.

Tal espacialidad (que podría asimilarse a una especie de duración congelada cuyos momentos sean todos puestos en el presente) habrá de tener las características de un "espacio formativo" que es aquel en el que se imaginan las obras de las artes visuales. Si, en efecto, nos situamos ante el concepto de espacio musical, no ya como ante un vacío o una laguna, sino como ante un *continuum* cuya esencia está cargada de cualidad formativa, podremos identificar, ahora, en este *continuum* espacial, tanto la presencia de los elementos positivos como de los negativos de la trama musical; o sea, nos será dado

concebir la necesidad y el peso del intervalo entre dos notas. Intervalo que no debe ser considerado como interrupción o suspensión temporal —como negatividad musical—, sino más bien como continuidad musical (aunque discontinuidad sonora).[15]

El mismo Schönberg, cuando afirmaba: “El espacio de dos o más dimensiones en el que se manifiestan las ideas musicales representa una unidad”, puede haber querido indicar ese fenómeno particular según el cual el trozo musical puede aparecer en la conciencia del músico como un “todo espacial” desprovisto de cualquier extensión temporal y construido así según las reglas y “direcciones” que vienen a coartar casi, a aglutinar, los aparentes desarrollos cronológicos en una forma espacial en la que únicamente las *direcciones* y los *recorridos* subsisten, aunque ya desvinculados de una duración efectiva. No se equivoca por consiguiente Adorno[16] al poner en evidencia el carácter, esencial y no sólo metafóricamente, perspectivo de la música y —aun considerando el espacio musical como algo distinto del espacio existencial— admite la presencia implícita en él del elemento armónico y tímbrico. Y Adorno cita el trozo tercero del opus II de Schönberg: de aquellos *Drei Klavierstücke* en los que se nos presenta uno de los primeros ejemplos de un atonalismo todavía no codificado en dodecafonía, pero libre ya del estorbo tonal y que, según él, le dan el sentido de una falta de espacialidad bidimensional, mientras que tal espacialidad habrá de reaparecer, a través del timbrismo, en las subsiguientes obras schoenbergianas.

El fenómeno de la espacialidad musical, siempre según el investigador alemán, se puede percibir también en otros lugares; y me parece oportuno que señale las sinfonías de Bruckner como ejemplo de una “disposición” particular espacial. En efecto, según mi manera de ver, una de las características más típicas de Bruckner —este músico del siglo XIX que con tanta frecuencia ha sido poco tomado en consideración—, se puede descubrir en los efectos de que tan a menudo se vale para llegar a esa misteriosa “dilatación espacial”, por el uso tan amplio, por ejemplo, de quintas aisladas, casi espectrales en su soledad; es decir, por el empleo de ese intervalo que nos da la sensación de un espacio vacío, de una laguna espacial, cuando no está colmada por la tercera, ese intervalo típico de la espacialidad tridimensional. Verdaderamente, Bruckner, también por aquellos pasajes suyos tan bruscos de tonalidad, desnudos de modulación, por aquellas sus suspensiones tonales que se realizan fuera del cromatismo wagneriano (y que preparan ya el que será premonitorio milagro de Mahler, quien, como es sabido, tuvo tan estrechas relaciones con los tres maestros de la dodecafonía), es acaso el último mantenedor de una espacialidad todavía armónica, pero en la que la armonía ya se va liberando por sí misma; Bruckner siente próximo el advenimiento de un nuevo contrapuntismo, de una nueva dimensionalidad tímbrica, y ya no únicamente armónica.

De todo lo que hemos dicho surge la evidencia de que para volver a restituir a la música moderna una consistencia que llamaríamos “espacial”, pero que será antes que

otra cosa una renovada posibilidad expresiva, que se valga de un modo nuevo, y no frustre los elementos estructurales característicos de este arte (es decir, melodía, armonía, contrapunto, ritmo), será preciso que tales elementos sean usados en un aspecto distinto al tradicional, y de manera que todos concurran a la constitución de la obra de arte. Por esto, las innovaciones que únicamente utilicen el ritmo, pongamos por caso, o la armonía, o el contrapunto, pero que descuiden los otros elementos constitutivos y los abandonen a las tradiciones, no nos llevarán a parte alguna; y esto nos explica el error en que han incurrido algunos artistas modernos que han desarrollado solamente uno de esos elementos (como le ha ocurrido a un Messiaen, a un Hindemith, a un Milhaud , y hasta al mismo Stravinsky). Únicamente el que sepa "volver a manejar" todas las diversas "dimensiones" musicales según un concepto actual, podrá esperar haber dado un paso adelante hacia una música del porvenir.

4 . *El intervalo como síntesis espacio-temporal*

Después de haber examinado brevemente los dos conceptos de duración y de espacialidad musical, debemos detenernos en el particularísimo elemento constitutivo de este arte, que es el *intervalo* bien sea vertical u horizontal. Ningún otro arte, en efecto, considera como la música la presencia necesaria e indespensable del intervalo. Podremos transferir el término metafóricamente, y hablar de intervalos entre columna y columna, entre palabra y palabra, entre acto y acto, pero creo que sólo en música puede señalarse el salto entre dos notas ya consecutivas, ya superpuestas, cuya realidad e importancia sea producida por la "nada" que media entre los dos sonidos, que, por la presencia de éstos, de "nada" se convierte en presencia musical.

En efecto, cuando hablamos acerca de tercera, quinta, séptima, tritono, novena, octava, hacemos algo más que medir la distancia más o menos exacta entre dos notas, pues damos un nombre a un estatus, a una entidad sonora, que acaso puede convertirse en sinónimo de una época y una cultura.

El hecho de que el intervalo al tomar estructura perceptiblemente adquiera de súbito amplias oscilaciones a través de las edades y poblaciones diversas, nos demuestra cómo cada época ha visto en cierto sentido prevalecer un intervalo determinado (o una serie de ellos) respecto a los otros; por lo que si en la antigua Grecia la cuarta y la quinta pueden ser consideradas como las "directrices" de la musicalidad, será la tercera en lugar de ellas la que representa en mucha música occidental el sostén de todo pensamiento musical hasta alcanzar el reciente divorcio con la tonalidad; de modo análogo las músicas pentatónicas orientales contemplaron el triunfo de la quinta.

Todo lo que he dicho va incluido en aquel concepto (sobre el que tantas veces he insistido) de las transformaciones perceptivas o precisamente fisiológicas, que han ido al encuentro de la sensibilidad estética a lo largo de las épocas: de otra manera no sería explicable el horror de los antiguos por el trítono *(diabolus in musica)* o la reverencia de los pitagóricos por la quinta; aun cuando es posible admitir que en algunos casos se pueden hallar razones acústicas y físicas en el origen de los diversos sonidos.

Entre estas peculiarísimas relaciones existentes entre dos diversas notas, podemos recordar el señalado fenómeno de octava, otra característica privativa de la música. El intervalo de octava, que armónicamente es posible superponer a una identidad sonora, asume en vez de ello, en su veste melódica, la eficacia de otro intervalo cualquiera, y con razón G. Breler sostiene que ya este solo hecho sería suficiente para probar cómo una teoría meramente acústica no basta para explicar y justificar el fenómeno de la consonancia.[17]

Según Hindemith,[18] todo intervalo está provisto de algunas propiedades armónicas y melódicas características; según el mismo autor, su valor melódico sería inversamente proporcional a su valor armónico, en el siguiente orden: octava, quinta y cuarta, tercera mayor, segunda mayor, séptima disminuida, segunda menor, séptima y trítono. En esta sucesión va disminuyendo el valor armónico y aumenta el melódico. Estas observaciones, aunque provengan de un gran músico, además contemporáneo, no tienen, por otra parte, más valor que el subjetivo. Hindemith, en efecto, considera la tercera como el más bello intervalo; mientras que nosotros sostenemos que ya en el estado actual de la evolución musical la tercera se ha utilizado "con usura". No se olvide que precisamente la tercera —que los griegos consideraban como disonante— fue aceptada tardíamente en la música occidental; por lo que, sólo después del siglo XIII, el acorde de la traída mayor natural se convirtió lentamente en el fundamento de toda la musicalidad europea. Acaso sólo la quinta (precisamente por las razones acústico-numéricas que tan fuertemente impresionaron a los pitagóricos) pueda ser considerada como un intervalo ubicuo y primario[19] y por eso la vemos triunfar, tanto en las gamas pentatónicas de los irlandeses como en las de los chinos y del mismo modo en África que en Java.

5. *Modificaciones del concepto de consonancia*

El concepto mismo de consonancia es, por otra parte, un concepto extremadamente débil y por eso con justeza Gisèle Brelèt[20] observa que el fenómeno por el que las quintas paralelas producen una sensación de disonancia (mientras que debieran, dado el carácter del intervalo, como hemos visto, típicamente "consonante", no resultar tales) es debido al hecho de que destruyen, con su progreso, la unidad tonal que hoy acostumbramos

considerar como primera base de la consonancia. Lo mismo puede decirse a propósito del terror de los contrapuntistas primitivos frente al intervalo de cuarta aumentada, frente a aquellos de séptima mayor y menor y de sexta mayor —éstos también condenados en el movimiento ascendente—, mientras que en el descendente las prohibiciones se extendían a la sexta menor y a la octava, ¿por qué todas estas prohibiciones, si no es por las idiosincrasias meramente sujetas a una moda o a un estilo? En efecto, estas y otras prohibiciones símiles habían de desaparecer con el transcurso del tiempo. De igual manera que la instauración primero y la consolidación después de los "modos" mayores y menores (que debían llevar a la sensibilidad acústica, aparte de la musical, una situación absolutamente distinta de la modal) se hicieron de uso corriente algunos intervalos ya severamente condenados y a los que el oído poco a poco se habituaba; mientras que se hacía cada vez más autoritario el uso del intervalo de séptima menor en el acorde de séptima dominante. Sería suficiente el estudio del acorde de dominante en su progresiva instauración, en su poderoso devenir hasta su actual declinación progresiva, para precisar toda la historia del gusto en el campo de la música occidental.

6. *El temperamento y sus consecuencias*

Aun cuando sean notorias las razones y premisas que han llevado al "temperamento" —base de toda la actual constitución sonora y razón primordial (o a la vez indispensable conclusión) de la desaparición de la multiplicidad modal antigua—, creo que vale la pena señalar brevísimamente las etapas más esenciales recorridas por nuestro sistema musical, sobre todo para precisar una vez más que es estúpido querer llegar a una determinación exacta matemático-acústica de cualquier realidad musical y por consiguiente artística. Ya los pitagóricos —envueltos todavía en el aura misteriosófica de la leyenda— habían encontrado por medios experimentales, cuatro sonidos: 1 (unísono), 2/1 (octava), 4/3 (cuarta) y 3/2 (quinta) y el intervalo 9/8 correspondiente muy de cerca a nuestro "tono" actual. Su investigación fue, por otra parte, interrumpida en este mismo momento ante la presencia de un factor perturbador: el *limma,* equivalente a la relación 256/243 que se venía siempre presentando como residuo remanente cada vez que se completaba el intervalo do-sol con dos veces la relación 9/8 equivalente a do-re y al re-mi (para sencillez de exposición me sirvo de la escala ascendente mejor que de la descendente usada comúnmente en la música griega). Fue Aristoseno de Taranto quien en el siglo IV a.C., prestando atención no sólo a la relación numérica sino también a la acústica, quiso crear una gama más audible, utilizando los siguientes intervalos: 1, 9/8, 10/9, 16/15, 9/8, 9/8, 16/15; escala que después volvió a adoptar y a modificar ligeramente Zarlino en sus *Istituzioni armoniche* (1558) mediante la intervención de dos tonos mayores del

tetracorde superior a modo de satisfacer para los siglos venideros a los músicos, que únicamente tuvieron que corregir la inevitable, pero por otra parte leve, diferencia existente entre sostenidos y bemoles. Al extenderse en la escritura musical el cromatismo, en derredor de la época barroca, fue cuando se intentó abolir definitivamente, por comodidad de escritura y de ejecución, la diferencia que separa el sostenido del bemol (que corresponde, aproximadamente, al *comma* de los antiguos griegos =81/80). De ese modo la sonoridad se hizo coincidir lo más posiblemente con todo lo que era adecuado a la escritura musical y se llegó así a aquel temperamento, que triunfando con Bach debía dominar después toda la música occidental sucesiva.[21]

No habría yo divagado acerca de estas nociones escolásticas si no fuera para llegar a demostrar cómo en efecto el temperamento nos ha conducido al uso de "escalas" identificables entre sí por la homogeneización artificial de los intervalos, mientras que nos ha privado al mismo tiempo de la diferencia modal (que era no únicamente una diferencia *acústica,* sino también una diferencia *estética*), y no tan sólo de la que fue para los griegos la enarmonía, es decir, el uso de intervalos menores de los cromáticos. Los intentos de algunos músicos modernos (como Hába) de instaurar una sudivisión ulterior de la escala temperada en intervalos de cuartos de tono, han abortado, como es sabido, precisamente porque entre tanto se había perdido la sensibilidad peculiar a la esfumación sonora, todavía posible antes de la aparición de la escala temperada; y, quizá por esto, el actual interés por la música electrónica —capaz de modulaciones infinitesimales en las que la repartición de la unidad tonal es ilimitada—, se puede volver a hallar un primer germen de restauración de la antigua sensibilidad musical a través de un medio recientísimo y de una probablemente próxima violación del temperamento riguroso.[22]

7. *Relaciones técnicas y sinestésicas entre pintura y música*

Los intentos, muy conocidos, de ofrecer un equivalente cromático a la música y viceversa, tienen hoy un interés más que nada histórico o de curiosidad psicológico-experimental. En efecto, los diversos instrumentos elegidos en tiempos pasados (como el *Clavier à lumières* o el *Clavecin oculaire*)[23] no tuvieron otra consecuencia que la de despertar periódicamente una cuestión ya de por sí descontada, al menos desde el punto de vista práctico. Subsistió el importante problema de acordar luces y sonidos, colores y tonos en circunstancias particulares, como en la escena, en ciertas ejecuciones rítmicas de danza o de ballet; pero no es posible hablar a este respecto de verdaderas reglas que se impongan y que aconsejen el uso de un color más que de otro; o de un sonido o de un timbre preciso correspondiente a ellos. Continuaron, en cambio, y todavía prosiguen los estudios más o menos eruditos en torno del problema —más que estético, psicológico—

de la sinestesia: hasta qué punto existe y puede precisarse una analogía de respuesta a determinados estímulos sensoriales que hieren el oído o la vista; hasta qué punto se puede descubrir la analogía entre imágenes cromáticas y aquellas sonoras suscitadas recíprocamente por sonidos y colores o aquellos estímulos dispares que llegan a nuestros sentidos.

Ya Goethe[24] había comprendido que un verdadero paralelismo entre sonido y color era imposible, o al menos, problemático, y por esto nos parecen hoy carentes de interés los exhaustivos estudios de Souriau,[25] que trató de llegar a la posible descripción sincrónica de las dos artes mediante una "transcripción" obtenida con un sistema de notaciones basado en designaciones numéricas y literales que toman en cuenta todos los caracteres del sonido y reproducen de manera gráfica el trozo musical. El "arabesco musical" obtenido de tal manera sería equiparable a un arabesco figurativo, con toda la precisión que es fácil de comprender, puesto que el valor de tal arabesco a lo más podrá ser comparado con el de un electrocardiograma, cuyo producto estético es obviamente nulo, o puramente casual. No podemos dejar de afirmar a propósito de esto que observaciones y experimentos de este orden de ideas nos parecen absolutamente fútiles y carentes de todo interés, al menos desde un punto de vista estético. Es cosa muy diversa razonar acerca de imágenes cromáticas despertadas en nosotros por un trozo musical, por la lectura de un poema, o de imágenes sonoras que se asocien a otras estimulaciones artísticas, que querer encontrar correspondencia "científica" entre tales percepciones larvarias: actualmente se ha demostrado la absoluta imprecisión y la accidentalidad de las sinestesias cromáticas a que algunos poetas hicieron referencia (Rimbaud)[26] y de modo análogo de las que señalaron algunos músicos (colores diferentes en relación no con notas determinadas musicales, sino con timbres determinados); ni tampoco el hecho de definir el sonido de los metales (en la orquesta) como escarlata, supongamos, y el de los violines como violeta o azul, constituye una aportación de interés a nuestras investigaciones, pues, como justamente señaló Munro —refiriéndose a los intentos de Souriau—,[27] es muy peligroso sostener que exista una relación documentable y definida entre los fenómenos físicos y los efectos estéticos, por ejemplo en las relaciones entre el sonido y las ondas luminosas. El hecho de que dos cosas sean físicamente símiles no significa que deben aparecer como tales en el contexto artístico. El intento de establecer un edificio de "leyes armónicas" basado en la física de los sonidos es un ejemplo flagrante.

Quien quiera además tomar en cuenta los paralelismos antiguos entre sonido y color, entre sonidos y números, entre signos del zodiaco y colores y notas, intentados en la Antigüedad y de nuevo tomados en cuenta, en épocas más recientes, por investigadores de ciencias ocultas o de otras disciplinas iniciatorias, podrá aventurarse en similares divagaciones, que indudablemente ofrecerán un interés agudo y también podrán encubrir

importantes verdades iniciatorias, pero no utilizables por nosotros en nuestro propósito de estudiar el devenir de las artes desde un punto de vista esencialmente técnico y fenomenológico.

No puede, pues, sorprender que artistas como Kandinsky —quien es notorio que dio a su edificio especulativo un tono misteriosófico— creyesen descubrir también importantes asociaciones entre sonidos y colores. Y a pesar de todo, las especulaciones de Kandinsky son de carácter bastante más preciso e importante de lo que por lo común se quiere reconocer; efectivamente, él —en mi opinión— ha tomado en cuenta la presencia de un componente temporal en la línea, sin pretender por esto llegar a la identificación de los dos lenguajes.

Una analogía entre línea y melodía es aquella a la que hubo de referirse otro gran artista de nuestros tiempos, Klee, cuando en muchas de sus obras pictóricas hizo una exacta referencia a estructuras musicales, bien rítmicas, bien melódicas, demostrando con los títulos mismos de sus pinturas su espontánea sensibilidad sinestésica.

No se olvide que Klee, antes que pintor, fue violinista; es fácil comprender cómo algunos elementos de su arte pudieron influir y condicionar para él los de la otra. Pero prescindiendo de este orden de paralelismo (en el que entra también el de “timbrismo” y tonalismo pictórico) toda otra extensión de la relación entre las dos artes, me parece ociosa: por eso se descarta la asimilación entre escala musical y escala cromática, ya que es notorio que la identidad precisa entre los colores no puede ser comparada con la identidad arbitraria entre los sonidos, cuya “reconocibilidad” existe sólo a causa de una relación y no a una categoría absoluta de los valores. La posibilidad, por parte de algunos músicos o, en general, por aquellos individuos dotados del llamado oído “absoluto”, de identificar una nota musical incluso aislada, está siempre subordinada a su referencia a un “diapasón” dado, al cual el oído se ha acondicionado, y sabemos cómo la altura de las notas musicales ha sufrido a través de los tiempos un desplazamiento no insignificante.[28]

Es imposible, pues, comparar el “valor” casi absoluto de un azul, de un verde, de un violeta (salvo en aquellos poquísimos casos de daltonismo) con los valores relativos de un mi, de un la, de un sol. Igualmente es imposible comparar la única “octava” cromática con las múltiples “octavas” sonoras. Si se tratara de ir más lejos examinando uno por uno los componentes musicales y cromáticos, se vería muy pronto qué diferencia sustancial existe entre el acorde musical y el cromático, entre “consonancia” y “disonancia”, aplicadas a colores y sonidos, para no hablar de la arbitrariedad acerca de tónicas, dominantes y sensibles, a propósito de los colores.[29] Pero, además, es preciso reconocer que ya desde los tiempos más antiguos los hombres se dieron cuenta de que existían algunas indiscutibles analogías entre las dos artes, quizá debido al hecho de que desde el más remoto pasado música y pintura constituían la verdadera plataforma estética de la humanidad. Esto explica cómo algunos términos como el de “cromático” ya se

empleaban por los antiguos griegos y se debe probablemente a la impresión de gradaciones y desvanecimientos que pueden obtenerse en la música mediante el empleo de sonidos muy aproximados entre sí, como se puede obtener con una gradual secuencia de colores.

8. *El devenir de la música y las transformaciones del lenguaje musical*

Cuando Ucbaldo en la *Musica Enchiriadis*[30] se ocupó del *ars organandi,* es decir, de la manera de "cantar las melodías ligando los intervalos de cuarta, quinta y octava paralelos" este modo debió parecer a sus contemporáneos bastante agradable (Ucbaldo lo definió "suavis concentus") ya que fue uno de los primeros ejemplos de un "refuerzo" armónico que advino después del largo periodo en el que el canto era únicamente monódico. Así sucedió que de la melodía cantada al unísono se pasara a la diafonía, mientras que más tarde, con el *discanto* se consagró el uso de la polifonía que, entre tanto, se había ido ampliando y extendiendo. Ya este ejemplo elemental nos permite comprender cómo los artificios "estéticos", que ahora nos parecen evidentes, a los hombres del siglo X pudieron parecerles revolucionarios del mismo modo que a Platón le pareció revolucionario el uso del modo "lidio" o del "hipofrigio", en lugar del dórico, ya consagrado. Es indispensable tener conciencia de tan lentas evoluciones acaecidas en la historia musical a partir de la Antigüedad, y luego hasta épocas bastante próximas a nosotros, para comprender plenamente el continuo contraste entre el "gusto" del público y la comprensión del lenguaje musical. Volviendo de nuevo al ejemplo arriba citado, nos es dado observar cómo las cuartas y quintas consecutivas recomendadas por Ucbaldo pronto se hicieron desagradables al oído de los armonistas posteriores, y tan fue así, que, como es sabido, el uso de quintas y octavas paralelas fue pronto prohibido. Si nuestra presente postura "revolucionaria" hacia las cosas del arte —especialmente cuando se trata de derribar barreras y límites impuestos por quienes nos han precedido— nos hace considerar imposible la imposición de una norma como la que acabamos de citar, debemos, sin embargo, admitir que hasta el siglo pasado tales normas eran aceptadas y que a ningún maestro de armonía, y ni siquiera a ningún músico cuerdo, le habría parecido oportuno contravenir leyes sancionadas por el uso de algunos siglos. Pero las "revoluciones" en el campo musical aparecieron siempre como complots ocultos, ignorados por los profanos y, acaso por esto, todavía en la actualidad son muchos los que ignoran que la verdadera "armonía" se remonta apenas al siglo XIII (cuando Adam de la Halle introdujo en la música el uso amplio de terceras y sextas, que hasta entonces se habían mirado con prevención).

El triunfal ingreso de la tercera como sostén de la armonía habría de marcar el inicio de aquel periodo destacadamente armónico de la música.

He juzgado oportuno precisar, tomando en cuenta esa alternancia de valores armónicos y contrapuntísticos, el devenir musical, aunque esto no se expone con claridad en las historias más ortodoxas del arte musical, porque pienso que es la única manera de comprender el porqué de algunos cambios en el transcurso de su historia y de prever además los futuros desarrollos.

Así, por ejemplo, en el siglo XIV el uso del falso "bordone",[31] y posteriormente el desarrollo de la polifonía vocal, confirieron una importancia nueva al acorde, abriendo la puerta al triunfo de la tonalidad. Y así se asistió al triunfo de la armonía, que por medio del *temperamento,* habrá vencido toda disparidad modal, haciendo de la escala "temperada" la dueña absoluta del lenguaje musical. Con ese triunfo coincidió el indisputado dominio del clavicordio y más tarde del piano. Y, sin embargo, ese solemne edificio armónico basado en la armonía "temperada" y en el predominio del piano, no habría de perdurar más que tres o cuatro siglos: éste es un hecho que todavía les parece oscuro a muchos, y que es el origen de los más grandes equívocos para la valoración, tanto de la música "antigua", es decir, la que precede al "Quinientos", como de la "moderna", o sea la posterior al "Ochocientos".

Ya en los finales del siglo pasado, el interés renovado por las músicas exóticas y por los cantos modales de ciertos folclores (más tarde bien aprovechado por Béla Bartók) había aportado a la música occidental los gérmenes primeros de renovación; contemporáneamente, los descubrimientos del cromatismo wagneriano y del straussiano, las primeras rebeldías de Bruckner y de Mahler, en contra de las armonías preconstituidas habrían de abrir el umbral hacia la gran revolución atonal.

Se llegó así a la rebelión contra el tonalismo (y, sea dicho a modo de inciso, así como la transformación de la pintura de su fase bidimensional a la perspectiva correspondió al advenimiento de la armonía codificada, la desaparición del tonalismo sonoro correspondió al debilitamiento del tonalismo pictórico y fue el preludio del nacimiento del "timbrismo"). Por algo el expresionismo pictórico alemán del *Brücke* o del *Blauer Reiter* está también ligado a los nombres de Schönberg y de Alban Berg; acaso no fue casual que entre Gropius y Mahler, entre Rilke y Berg existieron lazos de amistad íntima y hasta de parentesco.

Si, salvando el paréntesis "ochocentista", llegamos a la música de nuestra época, comprobaremos que, de igual manera que la música tonal-armónica siguió el mismo camino que la pintura tonal-perspectiva, ahora la música —libertándose de la sujeción tonal— busca una mayor precisión tímbrica, por medio del renovado empleo de la "gran orquesta" ochocentista, con el empleo, cada vez más cauteloso y sofisticado, de los "pequeños complejos", con el predominio de refinadas aproximaciones, de insólitos

connubios entre los instrumentos que nunca antes se habían empleado reunidos. Ejemplos de estas preciosas búsquedas tímbricas se encuentran un poco diseminados por doquier en la música contemporánea mejor, y también en la de inferior calidad; basta con pensar en el *Concierto para dos pianos y percusión,* en la *Música para instrumentos de cuerda, batería y celesta* de Bartók, en el *Marsia* de Dallapiccola, en las *Variaciones* op. 30 para orquesta de Webern, y en fin, en muchas composiciones de Ravel y de Debussy.

9. *Las últimas invenciones de la música contemporánea: desde la dodecafonía hasta la música electrónica*

Es muy probable que la verdadera razón que ha llevado, en los comienzos de nuestro siglo, al nacimiento y a la afirmación del atonalismo haya sido la necesidad de encontrar un nuevo camino que nos sacase de la laguna estigia de la tonalidad, que en cierto momento llegó a convertirse en tan férrea con sus leyes categóricas —no justificadas ya, como las del modalismo de los antiguos, por razones rituales o de iniciación— hasta el punto de impedir el sano desarrollo de este arte. Esto condujo en un primer tiempo a las explosiones cromáticas e hipercromáticas de los Reger y los Franck; de ellas a los experimentos diversos (como el exatonalismo debussyano, el politonalismo, el pandiatonicismo, en las obras del grupo de los Seis en Francia, de Milhaud, de Hindemith, de Stravinsky)[32] que permitían —aun sin renunciar al esqueleto tonal— la superposición, la distorsión, el despedazamiento de la compaginación tonal (del mismo modo, añadiría, como los cubistas, en la primera época, conservaron la imagen objetiva aunque deformándola, fraccionándola y derrumbándola).

Con la dodecafonía se llegó, finalmente, a construir una música nueva que —mediante leyes en apariencia arbitrarias, pero, sin embargo, surgidas de razones en gran parte lógicas— permitió la completa libertad de toda sumisión tonal, aunque manteniendo el debido respeto por ciertos cánones de composición. Los doce sonidos de la serie, en efecto, en los primeros intentos de Schönberg (no es el caso aquí de estudiar las infinitas excepciones que confirman la regla) mantuvieron su autonomía y su personalidad, aun cuando fueron retrogradados, invertidos, o invertidos y retrogradados a la vez, constituyendo de tal modo un medio nuevo de organización del tejido musical, ya no basado en disciplinas armónicas, sino en la necesaria repetición de una serie determinada añadida, de modo constante, a los 12 sonidos, bien en ordenación horizontal, bien acumulados en rotación en la totalidad cromática.[33]

También la fidelidad a este sistema schoenbergiano debía tener escasa duración; esto era fácil de prever desde los tiempos heroicos de la *Zwölftonmusik.* En efecto, ya en las obras de madurez de Berg, la serie se fraccionó en trozos reunidos de tres y cuatro notas,

y también el mismo Schönberg alternó la escritura dodecafónica con otra más variada y libre, volviendo a un contrapuntismo más antiguo; en tanto que al fin los músicos originalmente hostiles al nuevo estilo (como Stravinsky) acabaron por adoptarlo parcialmente en algunas de sus composiciones (como *Canticum Sacrum ad honorem S. Marci nominis* y, parcialmente, en el *Settimino* y en el *In memoriam Dylan Thomas*). Ya en nuestro precedente volumen sostuvimos, y la profecía por cierto no fue atrevida: "según todas las probabilidades, la dodecafonía no representa más que una etapa transitoria y en cierto sentido ingenua, en la historia del lenguaje musical".

10. *La crisis posweberniana y la música "puntillista"*

La ruptura de la formulación dodecafónica en mucha de la música posweberniana, con la misma línea melódica presente todavía en la serie de la formulación dodecafónica, aun a veces en forma bastante rígida, ha conducido a intentos (como los de Feldman, Pousseur, Cage) de dar vida a una sonoridad desnuda y diría casi despojada de todo complemento armónico o contrapuntístico, y viva sólo en un timbrismo exasperado y a menudo paradójico. No nos sorprenden, efectivamente, algunos recursos "manuales" como son los de golpear sobre el teclado o pellizcar directamente las cuerdas del piano de modo que la sonoridad habitual de este instrumento —en nuestros días áulico— se alterna con la más diversa e inesperada de la madera o de la cuerda directamente percutida; pero no creemos que éstos sean los mejores medios para desvincularse de la dulzura temperada del piano. En lugar de esto lo que me parece que puede ser germen por lo menos de una renovación futura (germen que por otra parte ya estaba presente en algunas páginas de Webern, especialmente en sus *Variationen* op. 30) es la importancia que se da al *vacío* del intervalo; al vacío que circunda la nota y en el que ésta se embebe; de esa valorización del vacío, escogida entre algunos "puntos" en el espacio acústico toma su nombre la técnica puntillista o *puntual* de algunas composiciones de Boulez, de Stockhausen *(contrapunkte)* y otros.

Por otra parte, también la música electrónica, prescindiendo de razones técnicas y mecánicas, nos ha colocado frente a un hecho esencial en el que debemos detenernos: la posibilidad de convertir en sonido el ruido, el lamento, la voz humana o un sonido natural, por medio de la inserción de tal sonido que es transferido, lleno de su "carga afectiva", dentro del tejido sonoro creado por el modulador de frecuencia (como ocurre por ejemplo en la cautivadora composición de Stockhausen *Gesang der Jünglinge,* de 1955) y que de tal manera se convierte en material sonoro por sí mismo, desligado de la "humanidad" de quien lo emitió, pero prolongable, acortable, reforzable, como si fuese un elemento dócil en las manos del manipulador del sonido. Ésta es una indiscutible

conquista, no sabemos hasta qué punto peligrosa por su modo de alterar mecánicamente un elemento "vivo", pero ciertamente cargada de posibilidades futuras. Tanto en la música electrónica como en la llamada "puntillista" asistimos al aislamiento de un elemento sonoro limitado, que se manipula y se agota adquiriendo una variedad de esfumación y de claroscuros, que en otra época hubieran parecido excesivos, sin que por otra parte se alcance a desarrollar, por ahora al menos, el complejo tejido sonoro que la música tradicional había logrado construir y mantener vivo por numerosos siglos.

11. *Esperanza y peligros de la música electrónica*

La importancia de la música electrónica[34] radica no tanto en el hecho de que se produzca por medio de un mecanismo "artificial" en vez del empleo de las cuerdas o de los tubos del órgano o las lengüetas de un instrumento "tocado" por el hombre, como en que sólo con ella, se ha restituido a nuestro arte la infinita y ya no refrenada gama de la sonoridad, desprendida de las artificiosas barreras del tono, del semitono, de la tercera, cuarta o sexta de tono. Se sabe, en efecto, que los pocos ejemplos de "continuidad sonora" ofrecidos por la música tradicional se reducían en el fondo al *glissando* de los instrumentos de arco o a ciertas modulaciones de la voz humana que, precisamente por su titubeo tonal, adquiere eficacia y plenitud de significado; pero eran siempre ejemplos limitados y que no podían asumir la calidad de paradigma estético. Con la música creada y transmitida electrónicamente se asiste, por un lado, a esa inmensa latitud sonora, por el otro, a otro decisivo acontecimiento: la identificación del compositor y del ejecutante. Se sabe que el compositor crea y regula los sonidos emitidos por los osciladores de frecuencia y tales sonidos se graban en la cinta magnética del magnetófono (o directamente son grabados sobre un disco) sin que, entre los dos momentos, exista la interrupción que ocurría casi siempre en la música del pasado, y que condujo a la tan discutida dicotomía entre creación y ejecución, entre composición e interpretación. El hecho de haber eliminado el tan tedioso fenómeno a menudo sólo "milagrístico" del ejecutante, del pianista o violinista espectacular, cuyo mayor mérito era la agilidad funambulesca, la gimnástica manual y hasta la prestancia física, es indiscutiblemente una conquista de este nuevo, aunque todavía ambiguo, medio expresivo. Todos habrán observado cómo en los últimos 20 años cada vez se hace más intolerable asistir a los conciertos de solistas prodigios: y, sin embargo, es cierto que para la música de ciertas épocas, especialmente para aquella clamorosamente "milagrística" y técnicamente ardua del "Ochocientos", el ejecutante prodigio se había convertido en una necesidad ineludible. Y sólo remontando el curso de los tiempos o acercándonos a los más cercanos, encontramos un género de música no sólo basado en el efecto clamoroso de la

técnica del solista o de la "gran orquesta" romántica, sino en la búsqueda de sonoridades exquisitas, de valencias tímbricas precisas, de pausas y de silencios colmados de misterio y de expectación.

Creemos que es precisamente Webern el que inicia esta "nueva música" del puntualismo tímbrico y de los silencios creadores: Webern, que aunque ligado a la dodecafonía schoenbergiana por su adopción de los métodos seriales, se destaca totalmente por haber sabido desde sus primeras composiciones, y mucho más en sus últimas, renunciar a la ampulosidad expresionista en la que todavía un Alban Berg se amparaba, y, sobre todo, por haber reducido al núcleo de una sonoridad descarnada y molecular sus composiciones tan arduas y también frágiles.

Pero con el advenimiento de la música electrónica se ha dado otro paso (el paso que no había sido dado por la llamada música *concreta,* vano intento de insertar el "ruido" como elemento constructivo en el conjunto sonoro de una música comúnmente atonal); y ese paso fue la inserción en el conjunto sonoro de aquellas mezclas sonoras debidas a la presencia simultánea de sonidos provenientes de diversas series naturales, es decir a la presencia tanto de sonidos simples, privados, o casi privados de armónicos superiores (los llamados sonidos sinusoidales), como de sonidos debidos a mezclas sonoras, o sea a la superposición de sonidos complejos derivados de series naturales dispares.[35]

Mas la música electrónica no solamente presenta una nueva sonoridad, un nuevo universo sonoro; otra decisiva novedad de esta música es el estar desvinculada no sólo de la armonía (en el sentido tradicional de la palabra), sino también de la melodía y del ritmo. Las constelaciones que pueblan este universo sonoro serán sonidos solos, agregados y mezclas sonoras, bruscos chaparrones de notas o notas prolongadas, filtradas, desvanecidas o apenas acentuadas, de modo que ofrezcan la mayor variedad de posibilidades tímbricas, y al mismo tiempo todas las graduaciones de claroscuro, de piano y de forte, de staccato, legato, glissato, pero serán constelaciones que llamaría "galácticas" —o sea, no dirigidas hacia la construcción de una "línea melódica"— (formando parte de un sistema sonoro homogéneo y limitado) no más unidas en acordes modulantes entre sí (puesto que el acorde será sustituido por la nota-timbre) y no articulados sobre un "tiempo" determinado (3/4, 6/8, etc.). Este género de "ritmo" o, si se prefiere, de subdivisión cronométrica, se convertirá en impensado y en lugar del ritmo y del "tempo" tendremos sucesiones de sonidos más o menos rápidos, más o menos escandidos o destacados o ligados, pero en los que sólo raramente será posible evidenciar la verdadera estructura rítmica.

La música electrónica, por consiguiente, se ha liberado de la artificiosa coraza de las leyes apriorísticas impuestas por la dodecafonía, y, en cambio, ha reconquistado la libertad de diseño y de dimensiones que la música serial había anulado en parte; pero, sobre todo, y creo que ésta es su máxima conquista, ha vuelto a descubrir el inmenso

mar de los sonidos subcromáticos y subenarmónicos, y ha permitido que por primera vez se llegue a una creación-ejecución, sin la necesidad de recorrer el obligado camino de la interpretación por parte de un muy problemático ejecutante.

El resultado final de esta música no puede depender, naturalmente, más que de las cualidades artísticas de quien sepa valerse de ella: algunas composiciones de Stockhausen, Berio, Maderna, por ejemplo, presentan ya melodías que nos parecen importantes y personales. Y no sólo eso, sino que, según los mismos autores, el empleo del nuevo medio expresivo ha beneficiado también a sus composiciones ejecutadas con la música instrumental normal.

12. *Música aleatoria y música de acción*

Además de la nueva sonoridad de los medios electrónicos, la música también ha realizado experiencias inéditas mediante el empleo de una nueva búsqueda de aleatoriedad compositiva. He dicho "nueva" porque, en realidad, ya en el pasado, aunque lejano, se dieron muchos ejemplos de música sólo parcialmente fijada y establecida por una notación definitiva y de la que una gran parte era dejada disponible para el ejecutante, mediante indicaciones parciales o el consentimiento de una improvisación libre.[36] En cambio, en mucha música reciente (Donatoni, Kagel, Cage, Stockhausen, etc.) el sector confiado al "caso" no sólo es harto amplio sino que, en cierto sentido, se halla programado. Por tanto, se trata de una especie de casualidad sobrepuesta en parte a la causalidad. Así, el hecho de recurrir a expedientes intrínsecos que sirven para determinar y secundar la intervención del azar (letras de un texto de diario —como en el cuarteto para violín de Donatoni—, jugada para decidir el trozo inicial, interpretaciones de un diagrama pictórico —en algunas composiciones de Bussotti—, indicaciones "gestuales" en ciertas codificaciones de Chiari) no cambia el aspecto y la sustancia del fenómeno. Lo que me parece sintomático es el paso de los rigores de la dodecafonía o de algunas notaciones todavía "tradicionales" (*Klavierstück VI* de Stockhausen, *Canto Sospeso* de Nono) a rigores diversos y de cualquier modo menos "racionales", como se pueden considerar los de una gran parte de la música aleatoria. Al mismo tiempo, un nuevo aspecto de la nueva música que juzgo fundamental consiste en recurrir con frecuencia a elementos "espectaculares" y a la colaboración de aportaciones de gesto y figurativas (como en ciertas partituras de Bussotti, de Chiari, de Cage) que demuestra cómo en la música de los últimos tiempos hay una voluntad de restablecer un contacto más íntimo con el público, aspecto que en buena parte se había perdido en el caso de la música electrónica.

III. EL TEATRO

1. *Función y límites de la obra teatral*

Quien desde lo alto del teatro de Epidauro haya contemplado la inmensa cávea desierta y sonora, aún intacta como era hace mil años, habrá experimentado una sensación de maravilloso asombro más que por la perfección arquitectónica del monumento, por su proporción escalar, por sus increíbles cualidades acústicas, si se piensa, además, en el hecho de que en aquella época lejana, una región como la Argólida, poblada apenas por unas decenas de miles de habitantes tuviese "necesidad" de un teatro tan vasto. Y habrá continuado maravillándose al pensar que para acudir a las representaciones, los espectadores, habitantes de Micenas o de Argo (que sin duda constituían la mayoría del público) estaban dispuestos a recorrer 50 kilómetros con los medios de comunicación de la época. ¿Cuántos estarían ahora dispuestos a hacer este recorrido, aun disponiendo de un automóvil de carreras, para asistir a la representación de un drama o una comedia actuales? Porque es bueno confesarlo desde el principio, salvo el caso de algunas representaciones mundanamente importantes, preparadas para un *festival* veraniego en Edimburgo o en Taormina, en Salzburgo o en Verona, ¿cuál es hoy el teatro capaz de atraer un público mayor que los pocos centenares de espectadores selectos? No hago esta afirmación para negar el valor artístico del teatro actual, sino para mostrar cómo este género de arte, que en tiempos remotos representaba un elemento esencial y decisivo en la cultura artística, ha sido de tal modo descuidado en relación con las demás artes.

¿A qué se deben la importancia y la eficacia tan reducidas del teatro actual? Ciertamente a motivos sociales, técnicos, más que estéticos: el teatro como medio de información y comunicación ha sido suplantado por la radio, la televisión y el cine; hoy ha perdido del todo o casi totalmente sus virtudes de iniciación mágicas y rituales, ya que las religiones diversas se han adjudicado el ceremonial sagrado que era parte predominante del teatro antiguo. Además, el teatro como expresión "literaria", es decir, como medio de difusión de elementos poéticos y narrativos, ha sido superado de modo indudable por la prensa, por la posibilidad de publicar versos y prosa en profusas ediciones de millares de ejemplares, de modo que para llegar a un público numeroso el escritor sabe que dispone de un medio más eficaz en el libro impreso que en el escenario.

Estas y otras cosas que de seguro se nos escapan son las razones que explican la declinación de este arte y no juzgamos fácil prever su continuación de manera realmente significativa.

Y, a pesar de todo, el teatro ha tenido una función indiscutible durante todo el medioevo en nuestra civilización (para no hablar de los muchos países del Extremo Oriente en los que ha llegado triunfante hasta nuestros días) y volvió a florecer así en el "seiscientos" y en el "setecientos", cuando ya su carácter "iniciatorio" se había perdido lo mismo que en el místico y el heroico, y cuando la invención de la imprenta permitió la amplia difusión del libro. Shakespeare, Calderón, Lope de Vega, Molière, Corneille, Racine, bastarían para hacer inmortal esta forma del arte.

2. *Las constantes formativas del teatro*

Si en la actualidad la situación aparece más oscura todavía que en la edad barroca, es preciso reconocer que obras como las de Wilder, Brecht, Dürrenmatt, Pinter, Beckett, Ionesco, Miller, Pirandello, Sartre, Anouilh, etc., son indudablemente actuales y dan testimonio de una vitalidad no del todo extinguida de este medio expresivo.

Y no sólo eso, sino que, lo que en parte nos consuela respecto de la persistencia de un impulso a hacer teatro, es que recientemente muchas artes se han vuelto a acercar de manera insensible, si no al teatro verdadero y propio, al elemento espectacular: piénsese en el *happening* en pintura, en la música llamada "de acción" (Chiari, Cage) y hasta en cierta poesía (como la "tecnológica" alentada por Pignotti y Miccini en Italia, por Jean Clarence Lambert en Francia y por numerosos grupos norteamericanos, checoeslovacos, ingleses) que *también* se vale de acciones escénicas y espectaculares.

Analicemos, por consiguiente, cuáles pueden ser las verdaderas "constantes formativas" que se pueden considerar privativas del teatro y en qué aspecto le diferencian de las demás artes. Creo que en la base de todo impulso de "teatralizar" existe, tanto por parte del autor, como del actor (pues es necesario tomar a ambos en cuenta), la voluntad precisa de comunicación intersubjetiva inmediata o, mejor, de afirmación directa respecto al prójimo y a la sociedad, en mayor grado de lo que ocurre en los otros sectores literarios. El hecho de que varios literatos se hayan dejado arrastrar por el impulso de escribir para el teatro (cosa que ha ocurrido por ejemplo a Moravia, Buzzati, Sartre, Eliot) debe atribuirse a la necesidad por ellos sentida de un medio de expresión inmediata para alcanzar un grado de comunicación que no es posible por el libro. El "contacto" con el público, la posibilidad de ejercer un influjo directo, aunque numéricamente limitado, sobre el auditorio, es un hecho que no debe subvalorarse, y que denuncia la íntima voluntad del hombre de encontrar el inmediato contacto con el prójimo de una manera que ninguna otra forma de arte le ofrece. Tanto la música como la pintura —que también se sirven de los "espectáculos", como son las exposiciones de

arte o los conciertos públicos— son, por su naturaleza, transmisores de un lenguaje aconceptual, cuyo poder discursivo es escaso, por no decir totalmente nulo.

En lugar de eso, en el teatro, por intermedio de los actores —fascinados ellos mismos por su coloquio con el público—, se hace posible el contacto directo, casi carnal,[1] con el prójimo y la posibilidad de transmisión directa e inmediata de los propios pensamientos e ideas.

Y no sólo eso, sino que el escenario, tal como actualmente se nos presenta (a pesar de los múltiples intentos por cambiarlo, por hacerlo central, por abolir el peligroso, aunque necesario, diafragma constituido por el escenario y el telón), constituye el ejemplo único de la copresencia de dos "universos del lenguaje" yuxtapuestos e interdependientes y, sin embargo, netamente diferentes: el lugar y la atmósfera que se crean en la escena —aun en los más modestos casos de un monólogo o de una conferencia— permite al público asistir a una acción auténtica, y, sin embargo, fuera de la realidad existencial en la que está sumido; y permite además al actor —y a través de éste al autor— vivir a su vez una realidad opuesta y diferente a la del público. Esta coexistencia de una doble realidad hace que sea más violento, más agudo, el elemento metafórico, simbólico, traslaticio del teatro; tanto que, por mínimos que sean, todo gesto, acto, voz, color, adquiere, por el solo hecho de que se produce en la escena, una significación y una dimensión diferentes. Y la presencia de esa doble realidad explica, además, el porqué de tantos efectos "surreales" obtenidos o por medio de mínimas y prudentes modificaciones en la perspectiva del escenario, o mediante símiles modificaciones perspectivas del tejido narrativo de la obra teatral.

3. *La "perspectiva teatral" y sus modificaciones*

El nacimiento, en efecto, o el renacimiento del elemento perspectivo ha sido particularmente advertido en el mundo escénico;[2] quien se detenga a examinar las transformaciones a las que el teatro se ha enfrentado, al tránsito del "cuatrocientos" a la época barroca puede percatarse de esta peculiar dilatación del sentido del espacio en el teatro. Las representaciones teatrales que tuvieron por fondo jardines y patios, transportaron estos mismos ambientes a la escena y por medio del juego perspectivo pudieron simular en el escenario las constantes arquitectónicas de la época. Podemos comprobar la transformación de la realidad escénica en las obras de un Paladio, un Serlio, un Scamozzi, un Peruzzi, en tanto que, con el comienzo del "Seiscientos" la arquitectura teatral se hace más atrevida, en los efectos ilusionistas, que la verdadera. Andrea del Pozzo, los Bibbiena, Torelli, se complacieron en figuraciones de efectos perspectivos difícilmente posibles en la realidad. El mismo Bernini —como es sabido—[3]

dedicó al teatro y a la escenografía mucho de su talento; en tanto que F. Galli Bibbiena[4] fue el inventor de la "vista en ángulo" en la que el eje de la perspectiva escénica, se desvinculó del eje medio de la escena obteniéndose de ese modo ruptura en la simetría, antes rígidamente respetada, del juego perspectivo escenográfico.

El teatro, de esta manera, especialmente en la época barroca, devino un corolario eficaz de las invenciones arquitectónicas por las que las complejas escenografías de un Galli Bibbiena, un Orlando, un Servandoni recuerdan, muy de cerca, las arquitecturas reales de Guarini o de Juvara, del mismo modo que los escenarios "cuatrocentistas" recuerdan las pinturas de Piero o de Taddeo Gaddi.

A medida que la escenografía se iba tornando de evocativa, como muy probablemente lo fue la de griegos y romanos, en minuciosamente representativa, se iba haciendo sentir la necesidad de simular los atributos evidentes también en las obras edilicias de la época.

No ha de olvidarse que el teatro es, de todas las artes, el que mejor permite comprobar la presencia de una conexión tan íntima con otro arte, la arquitectura, que a menudo, sus transformaciones caminan al paso mismo de las de la arquitectura y a menudo son simultáneas a las de ésta. Por el hecho de utilizar como "campo de acción" una estructura como la del escenario, que es ante todo arquitectónica, el teatro casi siempre se ve constreñido a evolucionar, o a involucionar, siguiendo las mismas fases evolutivas e involutivas del arte de construir. Aun en las formas más elementales de espectáculos, se establece casi por generación espontánea una espacialidad peculiar, creada por el encuentro entre el "espacio del espectador" y el "espacio del actor", entre el universo escénico y el universo del público, y de este encuentro brota el equilibrio, inestable a veces, que conduce a la organización sucesiva de una zona para el auditorio (en la que éste pueda sentarse y escuchar, más o menos alejado de la escena) y una zona aislada, en un nivel más elevado, o de cualquier manera diferente, en la que sea posible el desarrollo de la acción escénica. De este germen escénico primitivo va surgiendo poco a poco el verdadero teatro, con su infinita variedad, con sus exigencias ilimitadas, con sus "atributos" arquitectónicos precisos, a menudo típicos, complejos y gloriosos.

Y así ocurre —tanto para acentuar, aunque sea sólo de paso y como ejemplo, algunos casos más típicos y significativos— que en el teatro griego el público, agrupado en el hemiciclo, está fundido en una especie de unidad existencial, mientras la presencia del coro en el nivel de la orquesta crea la tridimensionalidad entre el público y la escena prevista por la misma arquitectura.

De ese modo, en el antiguo Japón, la sala circular en la que la escena se adelantaba a modo de espuela, va transformándose a continuación en el teatro de planta cuadrada, pero siempre con escenario cubierto, y complicándose en complejos simbolismos en la escena *kabuki* (siglo XVII) y en los teatros del *no*. (En éste, por ejemplo, cada uno de los

pilares que sustentan el techo del escenario designa el lugar abstracto en que debe ir a colocarse cada personaje según su papel: simbolismo que tiene un evidente parentesco con el de las puertas en el teatro griego y el isabelino.)[5]

Este último teatro se valió también de una escena más elevada y cubierta, que se colocaba en la arena circular de los circos. La presencia de numerosas escenas diferentes superpuestas contemporáneas, prolongadas en un inmenso proscenio, introduce en medio del auditorio la realidad de la acción, y es, como se comprende fácilmente, una neta oposición a la escenografía ilusionista y perspectiva del teatro italiano que le sigue.

De estas brevísimas notas históricas se desprende de modo evidente la imposibilidad de escindir, en el estudio de la estética teatral, su aspecto literario y mímico, del arquitectónico. Esto explica también el porqué de los múltiples y complejos intentos llevados a cabo en tiempos recientes o recientísimos para tratar de lograr una articulación espacial distinta, tanto de parte del público como de la del actor por medio de modificaciones prevalentemente arquitectónicas.

Pero además del desarrollo perspectivo escenográfico debemos tomar en cuenta también el que podríamos calificar de desarrollo perspectivo literario: el hecho de poner en primer plano una u otra de las figuras, de los personajes, es típico de este arte[6] y ha encontrado las más complejas, y a menudo de hecho complicadas, exaltaciones del teatro moderno. En el día de hoy es fácil asistir a acciones de retroceso en el tiempo, a trasposiciones de imágenes, a meditaciones por parte de los personajes de un episodio único vivido con una o doble perspectiva, que puede ser comparado con ciertas deformaciones perspectivas espaciales caras a la pintura surrealista. Mas, como veremos, sobre todo es la influencia del cinematógrafo la que ha hecho entrar en el teatro, como en la novela, esta búsqueda de la temporalidad y espacialidad distintas, esta necesidad de fragmentar el desarrollo lineal y el desenvolverse del tiempo teatral tal cual se podía observar en épocas precedentes a la nuestra.

Ejemplos de esta extrema modulación perspectiva y dimensional en el teatro más cercano a nosotros puede hallarse en algunos dramas de O'Neill como en muchos de Miller *(Muerte de un viajante)* y todavía más en los "escenarios" puramente cinematográficos como el del *Engranage* de Sartre, y, más aún, en las películas de Robbe-Grillet, *L'année passée a Marienbad* y *L'Inmortelle,* que constituyen un encuentro importante de la escritura "narrativa" del *Nouveau Roman* con su utilización fílmica.

Pero, aparte del factor perspectivo que acabamos de examinar de modo breve, el teatro posee otras constantes, como ritmo, proporción, medida, etc., que lo acercan y a la vez lo distinguen de la música, de la danza, de la poesía. El teatro se desarrolla de hecho en un peculiar mundo ficticio y sin embargo casi real, un mundo ambiguo y engañoso, como es el del escenario, donde cada objeto, cada elemento plástico o

decorativo que se introduzca asume al instante una dimensión nueva y al mismo tiempo absurda; verdadera, de una duración que sólo es tal para el teatro, cuando para el espectador la realidad del lugar y del tiempo en que vive, mientras está sumergido en la penumbra de la sala o cuando "vive" el *entracte,* está en continuo contrapunto con la duración y la espacialidad de la escena en que participa, sin ser el actor. El teatro por esto no se considera nunca como un lugar y un tiempo semejantes del todo y superponibles a los que el autor ha descrito, sino como muy próximos a los que podrían ser el lugar y el tiempo de una pintura representativa en la que nos fuera efectivamente posible sumergirnos y circular casi como a través del famoso espejo de Alicia.

4. *El teatro como "universo escénico"*

Al considerar el teatro en su aspecto escénico podemos *grosso modo* distinguir entre dos direcciones diversas y en contraste: la que trata de crear una sugestión de realidad obtenida por los medios más dispares y a dar, por consiguiente, al espectador el máximo de aquellos artificios que permiten crear y consolidar ese mundo ilusorio; y, por el contrario, la dirección opuesta, que, utilizando a menudo medios sumamente sencillos, parte del principio de buscar la colaboración de la fantasía del público reduciendo a poco o a nada la imitación ilusoria de la realización escénica, y basándose en el disfrute de un juego de convenciones, tales que desamarran completamente el lugar de la escena del de la realidad al que la obra teatral se refiere. Esta última manera fue la adoptada ya por el teatro ático, la misma que desde el principio utilizó actores-personajes diferentes por características peculiares de los personajes reales: diversos por su altura, por los trajes, por las máscaras eventuales; actores-símbolos por consiguiente y no actores que se esfuercen por cualquier medio de asimilarse al público. En realidad, el primero de los dos sistemas es bastante más reciente de lo que se piensa comúnmente; puesto que sólo en los últimos 100 años se trató de llevar a la escena la minuciosa apariencia de la realidad extrínseca que precedentemente se había descuidado o evitado a toda costa. Y en cambio es importante notar cómo precisamente en los últimos decenios se ha verificado un retorno hacia los antiguos modos convencionales, por medio de una consciente desvinculación de la técnica del *trompe-l' oeil* que tuvo raíces evidentes en el naturalismo figurativo ochocentesco y que quiso llevar al público a "creer en la realidad" del teatro como había tratado de hacerle creer en la realidad de la pintura ilustrativa y anecdótica.

En efecto, tal método *evocativo*[7] buscaba la anulación, en cierto sentido, del escenario, es decir pretendía que el público se identificase con la escena y no la viviese como algo separado o alejado (y recientemente hemos visto intentos renovados en algunos experimentos , debidos al Living Theater de Nueva York, donde el aspecto

"naturalista" y de participación del público ha estado sobre todo asociado a algunas situaciones colegidas de la práctica yoga o zen y buscaban restituir una eficacia también *ritual* al ahora escaso contenido mitopoético del espectáculo), mientras que en la escena antilusionista y simbólica el público era llevado a permanecer mucho más conscientemente destacado de ella y a participar, pero con continuo conocimiento, en la acción siempre más simbólica que realista.

5. *Teatro chino y teatro isabelino*

Los antecedentes del teatro pueden rastrearse en las representaciones del antiquísimo teatro chino, en el que una tradición multimilenaria permitió la supervivencia de ademanes y actitudes convencionales o ya aceptadas y hechas verdaderos emblemas significativos.[8] La conocida escena de entrar y salir de la barca (naturalmente invisible), de remar, de moverse con el movimiento imaginario del agua, pertenece a ese género de mímica que a pesar de su aparente realismo encarna un aspecto grandemente convencional y antiilusionista del teatro extremo-oriental. Por eso los trajes "históricos" usados todavía hoy en el teatro chino —lo mismo que los maquillajes característicos— corresponden perfectamente a los análogos maquillajes de los actores de la antigua Grecia; y si tales personajes, en su estereotipada emblemática, se sirven de espadas, de coronas, cetros, máscaras monstruosas —como las de las Euménides del teatro griego— o de *deux ex machina,* lo hacen con pleno conocimiento, pues saben que el espectador no necesita "tomar por verdaderos" tales trucos evidentísimos.

Esto explica el uso tan frecuente en el teatro griego del *ekkuklema* (la conocida plataforma sobre ruedas que permitía transportar todo lo que había ocurrido fuera de la escena por razones de contemporaneidad o porque se relacionaba con acontecimientos que no se consideraba lícito mostrar en público, como el asesinato de personas), que en su carácter "absurdo" análogo al del *deux ex machina* era suficiente para llenar el mínimo coeficiente de realidad deseado por el público.[9]

Por el contrario, en el teatro isabelino, que sigue siendo uno de los ejemplos más altos de forma dramática cercana a nosotros, la tendencia a combinar los dos factores de la realidad y de la evocación (ya adoptados en parte en ciertos misterios medievales) se hace más notoria. Por algo cuando hoy un filme como *Enrique V* presenta cinematográficamente un escenario de cartón premeditadamente hecho para que se reconozca como ficticio, nos transporta a un universo como el shakespeareano en el que la realidad y lo convencional estaban fundidos aun permaneciendo diferentes.

Después del renacimiento italiano, se asistió a una progresiva persecución de lo ilusorio, que, no es necesario repetirlo, caminaba al mismo paso con el uso de la

perspectiva en la pintura y las exaltaciones de tales figuraciones ilusionistas en la pintura y en la arquitectura barrocas. Las modulaciones de las luces, las invenciones de complejos mecanismos engañadores (esos mecanismos que hicieron feliz a un Bernini) son elementos todos que llevarían a la adopción cada vez más extendida de una técnica naturalista que permitió alcanzar la absoluta sensación ilusoria del teatro barroco que ya he señalado. Y es interesante observar cómo únicamente Goethe, entre tantas de sus luminosas anticipaciones artísticas, supo entrever la importancia de restituir al teatro parte de su extraviado convencionalismo simbólico y al mismo tiempo aportarle un contacto más directo entre el público y los actores, contacto que se había ido extraviando también con la profundidad que se daba a la escena detrás del telón, y con la constante tendencia a hacer retroceder el escenario.

Goethe, en efecto, quiso introducir en Weimar un tipo de escenario en el que un amplio proscenio colocase en medio del auditorio el juego escénico, como ocurría todavía en los tiempos isabelinos y en los precedentes grandes teatros de la época clásica.

6. *Teatro evocativo y teatro realista*

En nuestros días hemos asistido en definitiva a un alterno acercamiento de las dos direcciones; bien por los intentos de Reinhardt y Tairov de exaltación de lo ilusorio transfiriendo a todo el auditorio la realidad ficticia del drama (cuando, por ejemplo, los actores se mezclaban con el público o cuando el teatro entero se transformaba y se vestía de manera que simulase el lugar mismo de la acción)[10] o, por el contrario, de exaltar de manera absolutamente nueva el aspecto simbólico-convencional, como se vio tan a menudo en el teatro épico de Bertolt Brecht[11] y en mucho teatro "social" y en parte en algunos aspectos del teatro americano reciente (*Our City* y *The Long Christmas Dinner,* de Thornton Wilder),[12] en los que se restituye a la imaginación del público gran parte de los elementos que antes se suministraban ya dispuestos en su vestidura seudorrealista.

Es evidente que tal diversidad de estilos dentro del juego escénico corresponde casi siempre a diversas actitudes ante la obra teatral; por esto, los autores "naturalistas" como Zola, simbolistas como Strindberg o surrealistas como Artaud, verán el teatro con ojos distintos de aquellos con que lo ven autores didáctico-sociales como Brecht, Toller, o expresionistas como Wedekind, mientras que no hay duda de que en gran parte del teatro moderno más interesante, como el de Beckett,[13] Genet, Ionesco, Pinter —para limitarme a los nombres más célebres—, el juego escénico se halla decididamente subordinado ante la búsqueda de una nueva realidad lingüística escudriñada y exteriorizada en la "narración teatral".

Al retornar a un escenario desvinculado de la imposición ficticia de una escena pintada e ilusoria, también la acción y la creación teatral cambian: la misma evolución que se observa entre pintura representativa y pintura abstracta "presentativa" puede observarse en el teatro que, descuidando la función reproductora-figurativa de la realidad, se inclina a una función de objetivación directa, y a este respecto podemos recordar los múltiples intentos —algunos célebres— de Jenner , Reinhardt, Craig, Tairov, Piscator, etc.,[14] esos pioneros de la renovación teatral moderna.

Muchos espectáculos de aquellos años heroicos para el teatro moderno se desarrollaron en parte en la escena, en parte en arenas circulares, en parte con la participación de personajes mezclados al público, etc. Por lo que aquel género de teatro tradicional que tuvo sus comienzos con el famoso ejemplo del Teatro Farnese (1618), es decir, con el sistema de hacer retroceder toda la escena detrás del telón y convertirla en completamente "pictórica" como si fuese una pintura que se colocase a la vista del público a través de la embocadura del proscenio, debía irse a pique solamente después de 200 años en el "golfo místico" de la orquesta wagneriana que en Beiruth había sumergido la orquesta y ahondado entre el público y la escena el abismo de una irrealidad incolmable. Mientras que sólo alrededor del primer decenio de nuestro siglo, primero con el Künstler Theater de Múnich[15] y después con los intentos de Piscator, volvería a defenderse el concepto de un escenario tendido hacia el público y no escondido irremediablemente detrás de los bastidores.

Otro género de modificaciones se refiere al alternarse de la importancia y del peso que asumen el escenógrafo y el autor en la obra teatral. Importancia que sin duda siguió leyes ocultas. Todos saben que hubo periodos históricos en que los mismos autores fueron también actores —Sófocles, Shakespeare— y reunieron en ellos todas las funciones directivas y creadoras, en tanto que hubo épocas en que prevalecieron los técnicos-escenógrafos (Nicola Sabbatini, Seb, Serlio, etc.) a los que los actores mismos hubieron de someterse. No se crea que esto ha ocurrido por casualidad: probablemente todavía en la actualidad la decadencia del teatro se debe a la falta de autores-actores y a la sustitución del autor-actor por el director de escena; esta figura típica del teatro y del cinematógrafo de nuestros días. Si, por otra parte, durante la época barroca una parte del teatro vio la preeminencia del escenógrafo sobre el autor, no debe olvidarse que en una época un poco anterior la *Commedia dell'arte* y los *Comédiens* franceses reservaron la preeminencia indiscutible al actor. Mientras que, por otra parte, en épocas más cercanas a nosotros, la preeminencia del actor (como en los casos "ochocentistas" de Adriana Lecouvreur, Talma, Salvini, Eleonora Duse, etc.) habría de coincidir con el crepúsculo de la gran época teatral setecentista.

7. *Pintura escenográfica y su asimilación al lenguaje teatral*

He tenido ya ocasión de señalar cómo, muy a menudo, cuando un arte "traiciona su medio" pierde sus características mejores y acaba por convertirse en un mero instrumento secundario y dócil al servicio de las artes mayores. Y también he señalado cómo, al menos en este punto, estoy de acuerdo con Susanne Langer cuando sostiene que por el "principio de asimilación" un arte puede convertirse sencillamente en esclavo de otro, perdiendo su verdadera autonomía y personalidad.

Un ejemplo bastante significativo de esto lo suministra el teatro, con el uso que hace de la pintura, en cuyo caso es fácil comprobar cómo este arte, a pesar de su destacada importancia en cuanto al universo escénico, pierde, una vez inmerso en la escena, sus mejores cualidades, adquiriendo si acaso otras, pero de todas maneras perdiendo todo "derecho de prioridad" frente al teatro. La pintura, por consiguiente,[16] esclavizada para los fines de la escena, no es ya pintura, sino que es, como la luz, la música, la arquitectura, únicamente uno de tantos medios de los que el teatro se vale para expresarse mejor y organizar mejor su estructura. No de otro modo, podríamos añadir, como ocurre frecuentemente con el uso de la música en el cinematógrafo y con el de la misma música en la danza.

Ejemplos de esta servidumbre total de la pintura al teatro son innumerables, pero el que es más característico es la peculiar dicotomía fácilmente observable entre el "gusto" que prevalece en el sector de la pintura, y en el de la pintura teatral.

Obras pictóricamente discutibles acaso como las de Dalí, De Chirico, Leonor Fini, Savinio, Berman, han servido, sin embargo, como óptimos escenarios, y han contribuido poderosamente a la creación de aquella peculiar atmósfera surreal, simbólica o mágica de la que algunos trabajos teatrales necesitaban (baste recordar los ejemplos de *Edipo Rey,* la *Vita d'un uomo,* de Savinio, el *Ballet de Leonora* y *El espectro de la rosa* de L. Fini) y no únicamente eso: podemos admitir también que precisamente el peculiar valor de algunas representaciones que se han hecho históricas en los anales del teatro se debe a la intervención de cierta pintura expresionista o, por el contrario, abstracta (Moholy-Nagy).

La razón de este traslapamiento de valores y de juicios es obvia si tomamos en cuenta todo lo que hemos señalado y también el hecho de que, para adaptarse a la exigencia escénica, la pintura muy a menudo pierde sus características "técnicas" que naturalmente están íntimamente ligadas al lenguaje pictórico, y que sin embargo, deben pasar a un segundo término para adaptarse a las exigencias de la lejanía, de la iluminación, de la escala, de las perspectivas teatrales. Toda cualidad de refinamiento de la materia pictórica, todo su timbrismo derivado del empaste o de la pincelada o del material empleado cae, se pierde, y no queda otra cosa que el aspecto meramente

decorativo, cromático o ilusionista, que por sí solos no bastan para ser base de la dignidad de este arte.

8. *El valor de la voz en el teatro*

El problema de las relaciones entre música y teatro y no sólo de éstas, sino de aquellas entre la voz hablada y la voz cantada, ya tratado en tiempos lejanos, en mi opinión todavía tiene actualidad. La voz del hombre que habla, que recita, que ríe, que se lamenta, es en verdad la base principal de toda obra de teatro (la pantomima, el ballet, estos espectáculos sin voz, áfonos y sordos, han extraviado uno de los elementos esenciales de la eficacia escénica y dramática, y son efectivamente un medio ambiguo, y creo que abortivo, entre la danza y el teatro). La voz, en cuanto a importancia, es el primer elemento constructivo del trabajo teatral (tan es así, que hasta la radio logra a menudo trasmitir dramas adaptados para la audición, y no para ser vistos, en los que la voz adquiere un peso, de hecho absoluto, sin limitar por eso, lo que pudiera preverse, el valor de la obra).

También el teatro ha conocido, antes del cinematógrafo, el uso de una voz "pensada" pero hecha perceptible; recordemos el *Strange Interlude* de O'Neill y el doble diálogo explícito y oculto de los personajes, que nos lleva a los ejemplos del "seiscientos" en los que los personajes se complacían en monólogos absurdos o hacían comentarios que "no debían ser escuchados" por los otros personajes, ficción que el público aceptaba pacientemente más entonces que ahora, convencido de ser partícipe de una realidad emblemática y traslaticia del drama.

La voz en el teatro, y más todavía en la ópera lírica, puede asumir aspectos diversos: de voz cantada, de voz hablada y un tercero (que nos ofrece, por ejemplo, Alban Berg en el *Wozzeck*) que yo definiría "voz de cantilena". La *sprech-stimme* es uno de los hallazgos más singulares de Alban Berg, y creo que uno de los más eficaces y esa *sprech-stimme* nos hace pensar en ejemplos más antiguos e igualmente significativos de una voz que, conservando sus características de palabra hablada, queda casi suspendida en una atmósfera mágica, mística. Los mismos cantos ambrosianos y gregorianos, y otros antecedentes "recitativos litúrgicos", no fueron otra cosa que un monótono hablar declamado y sonoro, y permitieron a las palabras permanecer autónomas aunque revestidas de una sonoridad mayor que la de la palabra corriente hablada y privada de aquel patetismo subjetivo de la palabra coloquial.

De la voz modulada, al *sprech-chor,* al coro de voces que acompaña, vocalmente y no de modo musical, la acción, hay un breve paso; también tenemos ejemplos de este "coro hablado" por doquiera en obras teatrales antiguas y recientes, y los hay sugestivos

en algunos filmes y en mucho teatro moderno, mientras que acaso el coro mismo de la tragedia griega tendía a sugerir una sensación análoga de cosmicidad sonoro-vocalista. Las relaciones entre la antigua tragedia griega y la música de la época han sido, como se sabe, estudiadas a fondo, y los pocos trozos musicales transmitidos hasta nosotros son propiamente cantos corales; no nos extrañe si en la actualidad en algunos dramas modernos nos ocurre encontrar de nuevo la necesidad de una música coral que "refuerce" la palabra, y que sirva también de contribución eficaz a la creación de una *Stimmung* peculiarmente sugestiva.

Pensemos, por ejemplo, en *Asesinato en la catedral* y *Reunión de familia* de Eliot, y en el de la *Muerte de un viajante* de Miller, y en la música especialmente estudiada para esta obra por North, que nos propone de nuevo el tan discutido problema de la llamada *Gebrauchsmusik,* la música "funcional", utilitaria, preconizada ya por Brecht y por Weill, y que halló una aplicación importante en la *Ópera de tres peniques* y en el *Mahoganny* de Bertolt Brecht y en el *Johnny spielt auf* de Krenek.

9. *Destino de la ópera*

No deseo ser profeta —y sobre todo profeta de mal agüero— pero creo que una evolución futura del teatro lírico pudiera venir quizá sólo por este camino: una complementación del elemento sonoro añadido a la recitación puramente hablada, con la presencia de intermedios, preludios, posludios musicales o intercalados en la trama libre hablada del drama, más bien que en la construcción de obras líricas completas en las que la voz haya de permanecer ligada a la música, a la férrea y cada vez más ardua estructura musical, constreñida a plegarse a la voluntad de una melodía que sobre todo no puede, por necesidad de una lógica evolución del gusto, ser la melodía dulcemente pegadiza del "Ochocientos". Basta, por otra parte, recorrer la historia de la ópera de estos últimos 50 años, para darse cuenta de la lenta agonía de esta forma artística y de la sustitución por otras formas dramáticas o musicales. Después del triunfo de la ópera italiana (que acaso halló en Verdi la última época de una adherencia estética real con la sensibilidad del público) esta realidad artística se va desmoronando en las sucesivas óperas de Mascagni, Puccini, Boito, y así sucesivamente, hasta los fracasados intentos de Respighi, Pizzetti, Ghedini, Pfitzner, etcétera.

El mismo fenómeno se produjo en Alemania después del triunfo de Wagner, con la progresiva decadencia de las óperas de Strauss, de Pfitzner y del mismo Hindemith. Incluso el *Wozzeck* que antes hemos recordado se considera, y no equivocadamente, como la única ópera todavía viva entre todas las que se nos ofrecieron a continuación; todas más o menos fallidas, o sólo parcialmente aceptables, como las de Milhaud,

Honegger, Britten, etc., en tanto que el mismo *Rake's Progress* de Stravinsky no es en el fondo más que un habilísimo *camouflage* moderno de un *Singspiel* "setecentesco". Pero hasta en el mismo *Wozzeck,* prescindiendo de su valor musical que no interesa aquí sino de pasada, el lado dramático (del todavía actual y tan interesante drama de Büchner) está abrumado en varias partes por la estructura musical demasiado densa, y demasiado empeñosa para permitir al espectador seguir al tiempo la eficacia del trabajo musical y del teatral.

Y, justamente por un deseo de aligerar la trama musical, hemos asistido al nacimiento de tantas formas nuevas de llamadas "óperas de cámara" como por ejemplo *L'Histoire d'un Soldat,* de Ramuz y Stravinsky (1917) en el que el recitativo ha sido sustituido por una dicción destacada de la música y en donde la palabra no está sometida y avasallada por la música, como ocurría en el *Cardillac,* de Lion y Hindemith, y en la mayor parte de las modernas óperas de cámara, y en relación con ellas podemos recordar los óptimos intentos musicales de Dallapiccola y de Petrassi.

De modo tal, la ópera ha ido orientándose hacia formas distintas del todo, bien concediendo valor prevalente al elemento musical, como en ciertos oratorios y en obras de concierto en los que la música solamente se acompaña de trozos vocales, bien dando prevalencia absoluta al elemento vocal, sirviéndose de la música únicamente como "creadora de atmósfera", como en algunas de las más recientes obras americanas, desde el *Tranvía llamado deseo* hasta *Verano y humo;* y, por otra parte, esto explica también el ambiguo éxito de las obras de Menotti como *El teléfono, El medium, El cónsul,* intentos de restituir al teatro lírico su fácil ósmosis con el público, por medio de la total desvaluación de toda dignidad artística del elemento musical, o los conocidísimos *musicals* negro-americanos, como *Porgy and Bess, The King and I,* intermedio entre nuestra opereta y la variedad de cierto nivel.

He aquí, por consiguiente, cómo la voz, la voz hablada, esta primera responsable del teatro, la voz que todavía triunfó en el *Singspiel* mozartiano y que estuvo siempre coartada en la ópera del Ochocientos, hasta llegar a sumergirse en la marea atronadora de la sonoridad wagneriana y straussiana, aparece de nuevo en las modernas óperas de cámara y vuelve a adquirir su validez constructiva, en tanto que a su vez la música, prohibida en el teatro de prosa, vuelve de nuevo a fungir como elemento perspectivo-atmosférico casi indispensable; del mismo modo que se ha hecho indispensable en el filme, en el que la palabra por sí sola no basta para crear esa aura sonora tan distinta de la realidad cotidiana, pero tan significativa de la realidad teatral.

(Por esto en la ópera futura, que ante todo trate de ser acción escénica, narración que el público pueda seguir, obra teatral y no música arropada en escenas y disfrazada de drama, la voz del hombre deberá recobrar su posición de absoluto previlegio; y habrá de ser usada en un diálogo muchísimo más "natural", mientras el elemento musical habrá de

ser relegado a las partes no recitativas o unido a la voz de un coro hablado o a una voz cantante no esencial para la estructura escénica del drama.)

IV. LA DANZA

1. *El cuerpo y el gesto como instrumentos estéticos*

Los mismos lazos espontáneos y casi indisolubles que un tiempo ligaron la arquitectura y la escultura, la música y la poesía existían también entre música y danza, y entre ésta y el teatro; hasta el punto de que quien estudie el devenir del arte a la inversa no podrá menos de percibir cómo se llega a un periodo en el cual las facultades expresivas del hombre se hacen extrínsecas, sobre todo en aquellas formas artísticas que le son más inmediatas, y que pueden expresar de la manera más espectacular las leyendas, los mitos y los ritos propios de esa época. Si efectivamente la danza de la Antigüedad y la de las poblaciones salvajes era y es todavía parcialmente uno de los medios más característicos y primordiales de representación y de autorrepresentación, se comprende cómo se ha convertido, en la sociedad "civil" de la época actual, únicamente en el recuerdo lejano de una actividad estética hoy ya casi extinta. Por eso, al hablar de la danza, será preciso todavía, más que para las otras artes, hacer un esfuerzo de historiador y considerar como dos cosas distintas el arte de otros tiempos y el actual.[1]

Hoy en día, por ejemplo, establecer la distinción entre el teatro y la danza es fácil y obvio, aunque de tiempo en tiempo las dos se fundan y se apoyen entre sí, como es obvia la distinción entre la danza y la música, aun cuando esta última tenga siempre un papel en las manifestaciones de la primera; pero en los tiempos remotos a que aludimos, danza, música, teatro, eran casi una sola cosa en aquel "espectáculo" genérico que el hombre daba de sí mismo y al que asistía y que representaba el único elemento para llegar a una estética social, y a una socialización de los elementos religiosos o mágicos.

Si actualmente pueden considerarse sólo como curiosidad histórica o etnológica las derivaciones de música, teatro y poesía, de razones primitivas ocultas o mágicas, ya que estas artes viven una vida activa y fértil, aun en medio de los nuevos caracteres idiosincrásicos de la civilización mecánica, cuando nos volvemos a considerar la danza, es raro que ésta pueda satisfacer nuestros gustos y exigencias, ligándose a manifestaciones de la vida moderna, salvo en el deterioro que sufre en el "baile" (como veremos a continuación), o en su exangüe transformación en pantomima, en ballet, o en gimnasia rítmica, o, en una misteriosófica resurrección de las antiguas verdades iniciadoras, en la euritmia.

De cualquier manera, sean cuales fueren las circunstancias en relación con la actualidad de este arte, nos interesa considerar aquí las leyes íntimas que regulan la constitución y la articulación y que hacen de la danza una entidad artística bien distinta y

capaz, quizá, de evoluciones importantes. La danza es la única de las artes que como medio expresivo, como "material de construcción" primario e indispensable, se sirve del cuerpo humano, bien sea animado y movido por el sonido de la música, la recitación de versos, el juego de luces y colores, bien sea insertado en un *décor* particular, integrado, por consiguiente, en una atmósfera eventual escénica y teatral; de todos modos, un cuerpo humano, investido por el ritmo, el movimiento y el color, alcanza a construir el particular esquema plástico y dinámico al que damos el nombre de danza. Y no cabe duda que si la danza utiliza además otros materiales para su construcción, siempre habrá de ser llevada a la particularísima función del cuerpo humano, que por medio del movimiento rítmico y el gesto creador, logra crear lo que S. Langer ha definido como *virtual realm of power*.

Acerca de la "virtualidad" del gesto propio de la danza, no estamos del todo de acuerdo con esta autora. Creemos más bien, en efecto, que es en el propio gesto creador, mas no simbólicamente creador, en el que reside la verdad de este arte; arte que puede a veces servirse de elementos altamente simbólicos, como por otra parte lo son los de todas las demás artes, pero que en su más auténtica encarnación es una realidad efectiva y no virtual, que logra transformar el pesado y sordo cuerpo del hombre en una especie de instrumento vibrante y sonoro. La danza, de hecho, es una auténtica "síntesis humana" de los diversos elementos estéticos presentes en las otras artes: por ejemplo, será el sonido el que encontrará en el gesto del bailarín su representación, o será la palabra y lo serán también los mismos elementos de la pintura y de la escultura: el dibujo que trazan los brazos, las piernas, los pies, en el desplazamiento de la bailarina, y en el movimiento de sus miembros ágiles; el claroscuro, la perspectiva, creados por el avanzar y el retroceder en la escena, el iluminarse y el desaparecer en la penumbra; y será efectivamente la encarnación de la escultura, de esa escultura que hoy ha perdido su antiguo contacto con la representación humana y que encuentra en la danza una expresión transfigurada. Sobre todo la música, que además de ser acompañamiento no siempre indispensable, pero a menudo oportuno de este arte, vuelve a encontrar en él muchas de sus leyes y de sus misterios. De hecho tenemos una danza monódica y una danza sinfónica, un contrapunto de figuras danzantes y una armonía de las mismas; razonablemente se puede hablar de melodía, por el desenvolvimiento continuo de la línea del baile, y de armonía por el entrelazarse y fundirse de las bailarinas reunidas y sincronizadas; y fácilmente pueden reunirse el tiempo y la duración de las dos artes, ambas vivientes en el momento y en su devenir.

De hecho, la misma dificultad de fusión que hemos comprobado entre "tiempo musical" y "tiempo cronológico" se da también entre el tiempo de la danza y el de la realidad. Y no sólo aquí, sino también entre tiempo de la danza y tiempo de la música; de hecho, también cuando va acompañada por sonidos, el ritmo de la danza es casi siempre

distinto del musical, es un ritmo más métrico, más prosódico, a causa de que se deriva de la corporeidad misma del bailarín;[2] y por esto ocurre que casi siempre la ejecución musical ligada a la danza se hace más burda y desagradable, mientras que es difícil y también penoso para la bailarina adaptarse a una música que no se ejecute a propósito para ella, con las particulares adaptaciones derivadas precisamente del "despasado" entre los dos tiempos. Acaso porque el ritmo de la danza está más ligado al ritmo de nuestro organismo, o acaso también por una más genuina razón estética: o sea, por el hecho que el ritmo de la danza no solamente se escucha (como el de la música) sino que se "ve", tiene necesidad de ese componente figurativo que se somete a leyes y exigencias diversas.

2. *¿Es admisible la "transcripción" de la danza?*

La danza, por consiguiente, si queremos reasumir las bases expresivas, es un arte que se vale de un elemento primario basado en el cuerpo humano, y que se sirve de representaciones correspondientes a la temporalidad y a la espacialidad y que, dentro de un espacio tridimensional, desarrolla figuras, ritmos, formas plásticas, expresadas dinámicamente. Es cuestión bastante problemática, que este lenguaje tan complejo pueda ser reasumido y definido por medio de una medida común que sirva para hacerlo reproducible y de posible repetición. Es suficiente señalar los múltiples intentos, bastante ingeniosos a veces, de notaciones, bien sobre el pentagrama musical o sobre el papel haciendo uso del dibujo y de una peculiar grafía simbólica. Para obtener, sin embargo, una transcripción exacta sería necesario poder reproducir el trazado lineal que siguen los pies de los bailarines sobre el plano horizontal y el que se desarrolla en las otras dos dimensiones espaciales; forma de notación ésta muy problemática y de difícil ejecución. Hoy, con el cinematógrafo ha sido posible fijar definitivamente la danza, pero a pesar de todo, de la Antigüedad nos llegaron únicamente los documentos que fueron trasmitidos por representaciones pictóricas, en los que tanto la espacialidad como el movimiento están apenas señalados.

Es bastante interesante, de todos modos, observar que del solo estudio de algunos "trazados" de acuerdo con los cuales se desarrollan algunas figuras de danza —y que son casi gráficas planimétricas de un edificio humano arquitectónico-móvil—, sea posible comprenderlos en una "lectura"[3] de la danza, como ocurre con la lectura de la planta de un edificio o de una partitura musical. Efectivamente, música, arquitectura y danza son las tres artes que se diferencian de las otras por su posibilidad de "visión indirecta" evocada sólo por medios mecánicos y convencionales de notación.[4]

3. *Ritmo y "esquema corpóreo"*

El ritmo que emplea la danza, como hemos visto, no puede superponerse al musical; quizá, como observa bien Brelet, para desarrollarse en el espacio a más del tiempo, la danza ha adquirido una dimensión rítmica que tiene diversas características y más "simétricas". Esta observación me parece bastante aguda, puesto que justifica la naturaleza del peculiar ritmo "espacio-temporal" de la danza, tan cargado de búsquedas de equilibrios y de pausas.

Si consideramos la arquitectura como el arte característico del espacio interno y externo, pero siempre en el sentido de un espacio extrínseco al hombre, la danza podría considerarse como el arte que más que ninguna otra es capaz de darnos la medida de *nuestro* espacio interior y exterior, es decir, del espacio interior en relación con nuestro organismo y el exterior al mismo, pero ligado a nuestro sentido de la existencia. Elevando nuestro cuerpo al rango de una construcción artística, al hacernos conscientes de la íntima constitución de nuestro organismo, la danza logra desarrollar en nosotros el conocimiento pleno o al menos una instintiva sensibilidad acerca de ese "esquema corpóreo" tan estudiado hoy y tan desmenuzado por la neurofisiología moderna, del cual hay muchas probabilidades de que ya en el más oscuro pasado, el arte tuvo la intuición premonitoria. Este nexo de la danza con nuestro "esquema corpóreo" no tiene por otra parte necesidad de ser demostrado de modo más amplio, y más bien creo que precisamente en esta necesidad de expresar y hacer extrínseca la propia constitución humana reside una de las razones que impulsan al hombre a la danza, a ese peculiar "gestear" del organismo todo, a través de un movimiento rítmico y figurado. Y por esto también, en las más recientes danzas modernas, en el más genuino sentido de la palabra, es decir, en aquellas que se han liberado de las ficciones estilísticas del ballet y de las reglas absurdas del "baile de puntas" vuelven a aparecer algunos de los más vetustos principios de este arte.

El principio elemental y, sin embargo, siempre auténtico, con arreglo al cual por medio del movimiento corpóreo del gesto (mediante esta actividad miocinética primordial en el hombre) se transparenta mejor que en otra parte cada situación emocional. La actitud simpatética del espectador en relación con el bailarín, evidente y siempre observada, permite a la danza una facultad de comunicación intersubjetiva superior a las de muchas otras formas artísticas. El asistir a una sucesión rítmica de movimientos corpóreos, en especial si están acompañados de la música, es irremisiblemente contagioso, y si este contagio explica el porqué de la participación mágico-histérica en las danzas tribales de poblaciones salvajes o de la Antigüedad, también puede explicar el porqué de la participación actual en las manifestaciones colectivas del baile y del jazz.

4. *Valor lúdico-estético del baile y del jazz*

De otra parte, es indispensable tener presente al considerar nuestra época la triste dicotomía que se viene verificando para la danza, más que para cualquier otra de las artes, entre el aspecto culto "puro" decididamente artístico y el popular hedonístico o de hecho voluptuoso. En efecto, en la danza como tal son bien pocos los que se interesan, en tanto que son millones los que muestran afición a danzas más o menos frenéticas al sonido de cualquier orquesta de jazz. No es que yo quiera condenar con esto el "baile" frente a la danza: el baile —diversión— frente a la danza —arte, religión—. Más bien pienso que este ejemplo tan típico de nuestra época nos puede llevar a la comprensión de las dicotomías análogas a ésta ocurridas en otras artes.

En realidad, creo que el baile, especialmente en su forma más reciente de baile colectivo, casi ritual como el *shake,* el *twist,* es todavía una de aquellas manifestaciones en la que, sin darse cuenta sus cultivadores, hay presente una pequeña parte por mínima que sea de creación auténtica; y el hecho de que vastas masas humanas acepten y ejerciten una actividad "estética", aun cuando el móvil pueda ser pasional, hedonístico o voluptuoso, nos permite esperar en la perennidad del impulso estético del hombre.

No pretendo detenerme en el valor musical artístico en general del jazz, ejemplo de lo más híbrido de una música que, sustraída de su original contexto, del mismo modo que mucha escultura africana o de la Polinesia, ha mantenido una eficacia más bien patética que verdaderamente estilística, aun ofreciendo interesantes documentos de revivencias auténticas.

La importancia de la música de jazz como capaz de suscitar el impulso hacia los movimientos y las figuras de muchos bailes modernos —rock and roll, boogie-woogie, samba, mambo, etc.— es indiscutible. Y sólo ella es capaz de despertar en la gran mayoría de la juventud actual, el impulso hacia el baile, que no debe ser considerado siempre únicamente como un equivalente sexual, y que no encuentra tampoco comparación en otras actividades. La presencia de una innegable evolución y transformación en los ritmos y en las figuras de estas danzas demuestra su vitalidad y su dinamismo: nadie osará negar que entre un one-step y un fox-trot de hace 40 años y un shake moderno existe una diferencia que no es únicamente debida a la moda sino que abarca toda la estructura musical y del vestido de una época; tan es así, que se puede ciertamente afirmar que existe un profundo nexo entre la "época del jazz" de Fitzgerald, la música, la pintura, la literatura contemporáneas, como existe entre la reciente explosión de ritmos diversos más complejos y sincopados y la transformación análoga de cierto lenguaje plástico y poético.

He aquí, pues, una forma artística que, quiérase o no, se ha difundido de manera amplia, prescindiendo de todas las distinciones sociales y culturales, y en la que es

posible asistir a una participación cotidiana no sólo de tipo individual y solitario, sino colectiva, que resulta particularmente importante.

¿Debemos entonces asimilar esta forma de manifestación lúdico-creativa con el deporte y con espectáculos análogos de juegos populares, o más bien con los otros aspectos del arte para las masas que se transmiten mediante los *mass-media* actuales? Y aclaremos, ¿también los *monitos (comic-strip),* el cartel publicitario, cierta estética industrial de colores vivos y chillones, las canciones de los filmes de moda y desde luego la música de jazz? Creo que no debe subvaluarse la importancia y la eficacia posible de este arte, que en el fondo es la única aceptada por vastos estratos de población y por medio de la cual sería quizá más fácil actuar sobre la colectividad que por medio de las visitas a los museos y las conferencias vespertinas sobre el arte. Esto, por otra parte, es un tipo de consideraciones que nos llevaría muy lejos, y al que en otra ocasión hemos dedicado nuestra atención.[5]

Muy distinto es hablar acerca de todo lo que se refiere al *baile* del que nos estamos ocupando; puesto que sostengo que el mismo puede verdaderamente representar uno de los escasos retazos todavía presentes en la actualidad de aquel impulso hacia el ritmo, el movimiento armónicamente regulado y la utilización estética del propio cuerpo, de que el hombre ha sido partícipe desde el principio de su historia. La eficacia del baile, por consiguiente, no debe ser desconocida: eficacia rítmica, lúdica y también estética; y precisamente a través de este ejemplo típico de un encuentro del elemento lúdico con el estético, quizá podamos deducir datos valiosos acerca de la manera en que se puedan resucitar y difundir también otras formas artísticas para una humanidad tan aparentemente desentendida de todo interés estético como es la de hoy.

5. *El renacimiento de una "danza pura"*

Si consideramos, para resumir, los diversos géneros y las escuelas diversas que han aparecido en los últimos tiempos, habrá de hacerse una primera distinción entre la danza pura disociada de la música como de la palabra, de la escenografía lo mismo que de la pantomima, que puede ser considerada, al par de las otras "grandes artes", un arte por sí misma autónoma; y ése es el caso más frecuente, la danza que se vale de la música, luces, colores, etc., para constituir un verdadero espectáculo que toma muchas de las características del teatro.

Indudablemente es posible afirmar que, del mismo modo que hablamos de la pintura y la escultura "figurativa" y abstracta (entendiendo con este término el arte visual no-representativo), se puede hablar de la danza que trata de representar hechos y sucesos externos, mitos y acontecimientos, sacrificios y guerras (como las conocidísimas danzas

bélicas, sagradas, nupciales, pírricas, amorosas, satíricas, aldeanas, etc., de la Antigüedad y del folclor) y, por el contrario, de aquellas formas de danza que se desarrollan y constituyen sin premisa alguna ilustrativa y sólo para dar vida al peculiar movimiento rítmico-armónico que constituye precisamente la verdadera materia formativa de este arte.[6]

Por otra parte, y precisamente a esta última forma de danza "pura", que no trata de imitar acontecimientos sino que tiende a ser en sí misma sustancia autonómicamente estética, es a la que han evolucionado las más recientes escuelas reafirmando una absoluta independencia de este arte en relación con las otras. Y a este respecto podemos citar algunos nombres famosos como los de Rudolf von Laban, Elisabeth Selden,[7] Isadora Duncan, Mary Wigman y Martha Graham.

Naturalmente, las escuelas cambian según los casos. Recientemente también hubo algunos como Cecil Sharp que consideraron los pasos y las posiciones solamente como la materia prima de una danza, sosteniendo que el acompañamiento musical fuese un indispensable complemento de aquéllos.[8]

Por otra parte, también hubo la vasta corriente de bailarines entre los más importantes renovadores modernos de este arte, que concibieron la danza desde un punto de vista esencialmente coreográfico-musical, y la convirtieron decididamente en esclava de la moda musical y figurativa de la época; y como ejemplo de esto, citemos los artistas célebres como Nijinsky, Diaghilev, Massine, creadores de ballets famosos, mientras que otros ballets (como los rusos de Mijail Fokine o los ingleses del *Sadler's Wells* con la bailarina Margot Fontaine) no merecen ser tenidos en cuenta para ocuparse de ellos, porque recaen en la órbita del espectáculo lírico-teatral más que auténticamente danzante, ligado unas veces a las corrientes expresionistas, otras al surrealismo, otras a la opereta y a la ópera. Del mismo modo creemos que no debemos tampoco extendernos sobre aquel género de un romanticismo tardío de la danza de Anna Pavlova o de Ida Rubinstein, que llegaron a hacer delirar a su público más por una habilidad técnicogimnástica que por una auténtica virtud creativa de expresiones terpsicóreas.

El estudio de danzas semejantes está demasiado estrechamente ligado con la historia del teatro, de la escenografía para entrar en un examen estético del problema de la danza —como peculiar y autónomo lenguaje artístico— y por eso solamente nos limitamos a señalarlo.

De interés mayor nos parecen, por el contrario, los intentos de algunas personalidades aisladas, pero notablemente destacadas, que trataron de resolver el problema de la dependencia, en mayor o menor grado, de su arte en relación con los elementos de contenido psicológico, didáctico y rítmico. Así, por ejemplo, Jacques Dalcroze[9] trató, con su gimnástica rítmica, de dar un desarrollo particular al ritmo, entendido como una de las facultades específicas del temperamento humano.

Su estudio del ritmo corpóreo ligado a la interpretación de fragmentos musicales habría debido conducir a una educación del cuerpo por medio del ritmo musical y al mismo tiempo a una educación del sentido musical mediante el ritmo corpóreo. La asociación entre los ritmos de nuestro organismo y el de una composición musical ciertamente no está privada de misteriosos lazos y, como observa Friedrich Struwe[10] en su tratado, quizá en la imposibilidad de medir matemáticamente de modo exacto tanto el ritmo musical como el *fisiológico* es en donde reside su particular afinidad, ya que tanto las leyes estéticas como las fisiológicas escapan casi siempre al preciso control científico.

Junto a quienes —como Dalcroze, Rudolf Bode[11] y Struwe— buscaban en el ritmo la verdadera esencia de la danza, otros bailarines e investigadores buscaban los motivos clásicos (como Isadora Duncan y sus alumnas Maud Allen, los Wiesenthal y la Dombrowska) o trataban de expresar, por medio de la danza, sensaciones íntimas y subjetivas, exaltando el estímulo de una exasperación del sentimiento mediante el estudio del ritmo y de las actividades disfrutados en su pureza y privados de todo acompañamiento musical, como en el caso de la Wigman, ciertamente una de las más audaces reformadoras de la danza. En la misma dirección continuó también una de sus mejores discípulas, Hanja Holm, que renunció igualmente al acompañamiento musical, y trató de precisar una especie de sintaxis espacial. Otros como Martha Graham y John Martin trataron de emplear sus medios expresivos adaptándolos a un género de lenguaje más comprensible, aun fuera de los restringidos círculos de iniciados. Otros todavía, como Lifar, Milloss, Jooss, Tieben, Kreutzberg, en épocas bastante recientes, desarrollaron sobre todo el aspecto coreográfico y teatral de la danza.

6. *La danza eurítmica*

Una categoría especial puede ser considerada, la de la *euritmia.* Se bautizó con este nombre un género de danza ideado y desarrollado por Rudolf Steiner, y cuyas principales leyes se recogen en dos volúmenes dedicados, uno, a la euritmia musical, y el otro a la "hablada".[12]

Sin embargo, según Steiner, no se trata de una danza que pueda añadirse a las ya existentes, sino de un arte "nuevo" que sería una especie de *trait-d'union* entre música, poesía y danza: su autor, ha distinguido dos géneros diversos de eurítmica: la *Sprach-eurythmie* y la *Toneurythmie.*

No puedo extenderme aquí sobre las técnicas bastante complejas de este arte, y sobre las motivaciones ocultas, didácticas y terapéuticas que están ligadas a ella. Se sabe que Steiner ha incluido este arte en el estudio amplio que ha dedicado a las otras, y en el que las diversas artes se consideran más por su valor histórico "iniciador" y psicológico-

didáctico que por el que podríamos definir "estético" o filosófico. Por consiguiente, de la euritmia se habla siempre en relación con las complejas consideraciones de una cosmología y una antroposofía, que tratan de reinsertar al hombre en una relación más armónica y consciente con la naturaleza sensible y la suprasensible. Pero para lo que nos interesa en un análisis del lenguaje técnico de la danza, creemos que algunas de las nociones desarrolladas en los tratados de Steiner son de eficacia notable: la de las relaciones de los movimientos particulares "fijos" que constituyen una verdadera y propia semántica, de los que los bailarines se sirven cuando tienen que "interpretar" ya sea un paso poético o uno musical. Se trata de movimientos que corresponden a cada vocal y a cada consonante del alfabeto occidental (con la posibilidad de variantes numerosas según las lenguas interpretadas) y de otros movimientos que corresponden a la gama musical cromática, así como a los principales intervalos (segunda, tercera, etc.). Naturalmente cada uno de estos movimientos sirve más que otro como "material bruto" sobre el que el euritmista deberá acoplar su "interpretación" personal o coral, interpretación de hecho prevista, ya sea como *euritmia del solista,* o como *euritmia coral* o, si se quiere, polifónica. Los movimientos a que hemos aludido no son, por otra parte, puramente mecánicos o arbitrarios, sino que tienen su origen en antiguas representaciones, en complejas asimilaciones con las componentes formales de nuestro alfabeto o de otros, mientras que otros movimientos particulares se inspiran en signos planetarios o zodiacales.

No trato de dar mi opinión sobre la eficacia artística y sobre la posible realización del método todavía poco conocido y comprobado por nosotros; quiero, sin embargo, observar que debiera ser considerada con mayor atención, sobre todo, la posibilidad de esta mezcla y también la identificación de los diversos lenguajes de la música, comúnmente separados, y de la poesía que, por medio del instrumento del cuerpo humano, pueden hallar un punto vital de coincidencia y una síntesis feliz de movimiento, sonido y palabra.

También la euritmia —se la considere o no un arte por sí misma— denuncia de todas maneras la peculiaridad de nuestra época en la que existe una voluntaria mescolanza y contaminación de un arte con el lenguaje de otra; en cuanto se refiere a sus aspiraciones didácticas y terapéuticas, la euritmia plantea el problema de la posible reintegración del arte a la función ética en mayor grado de cuanto lo está ahora, y de la que los tiempos antiguos vieron los secretos y las ventajas, es decir, liga de nuevo el arte a aquella función *lúdica* o *ludiforme* a la que tuve ocasión de referime en otra parte.[13]

V. LAS ARTES DE LA PALABRA

1. *La metáfora en el lenguaje literario*

La poesía, más aún que las otras artes —precisamente por estar tan ligada a la palabra, a ese vehículo significativo—, se encuentra actualmente en una situación de extrema perplejidad.

Para el artista de la palabra, en efecto, no es posible liberarse y redimirse de los significados, de los "contenidos" de las múltiples metáforas continuamente renovadas que la lengua hablada y escrita presenta y que constituyen la médula misma y la primera razón de ser de este arte. Por esto ocurre que las teorías estéticas más rigurosamente abstractas decididas a considerar *también* la poesía, válida no por sus contenidos y sus significados conceptuales, sino por su valor simbólico exclusivo, han convencido escasamente al público y a los críticos.

La palabra, esta sublime prerrogativa humana, no puede ser identificada por sí misma con el arte, pero tampoco puede ser rebajada a sus meras componentes sonoras, rítmicas y acústicas, y si la metáfora en el lenguaje precede a su significado concreto antes que seguirle,[1] si verdaderamente la imagen está destinada a florecer en la mente humana antes de convertirse en concepto, esto será una prueba también del íntimo sentido poético de las distintas lenguas, que antes de ser discurso científico o lógico son discurso poético.[2] Pero esto no sería suficiente para convencernos de que un contenido preciso, aunque esté lleno de imágenes, no haya de considerarse como esencial para el mismo aspecto metafórico y simbólico de la lengua.

Al tratar de poesía y de literatura, por lo que ambas tienen de artístico, no es tampoco posible señalar, como en las otras, de modo sumario, y aun sumarísimo, su recorrido en el tiempo y su historia cronológica. Esto significaría reasumir todas las historias de todas las literaturas en todas las lenguas; pues mientras, en efecto, cuando decimos "arte neolítica" "arte sumeria", "arte etrusca", conseguimos identificar un módulo plástico o pictórico casi determinante, esto no ocurre si hablamos de "poesía griega", "novela americana", *bhagavadgita,* versículos coránicos o bíblicos, etc. En otras palabras, precisamente por su peculiar amplitud semántica y por la riqueza de sus contenidos conceptuales, el arte de la palabra esquiva toda catalogación aproximada. Tampoco sería admisible seguir el curso de las etapas, ni aun las esenciales, como hemos creído oportuno hacer al hablar de la música o de la pintura; también porque continuamente se nos escapa lo que de ella deba ser considerado arte o crónica, lo que deba ser considerado religión o política, autobiografía o norma jurídica. Quisiéramos

insistir en cuán a menudo asume valor artístico para nosotros, especialmente en las artes de la palabra, lo que para los antiguos fue solamente elemento didáctico, religioso o político. Aun restringiendo a la poesía sola nuestras investigaciones, habremos de sorprendernos al comprobar cuán a menudo la poesía de las antiguas civilizaciones tenía un significado y un fin misteriosófico o doctrinario, mágico o educativo, y no únicamente como ocurre en nuestros días un fin de "deleite artístico". Por esto debemos necesariamente limitarnos a presentar algunos de los más típicos elementos de este arte, tal como se nos revelan en la poesía y en la literatura de nuestra época, y aun limitarnos a las relativamente pocas lenguas europeas que conocemos.

Esto, evidentemente, es una grave limitación: a veces nos ha sido posible acercarnos aunque de manera elemental, a una de las llamadas lenguas secundarias (portugués, ladino o friulano, respecto a las lenguas neolatinas; croata o esloveno, respecto a las lenguas eslavas; holandés o danés, en relación con las germánicas) y hemos podido comprobar la presencia de nexos morfológicos, sintácticos, sonoros, completamente inesperados, que daban un aspecto nuevo y artísticamente impensado a los idiomas respectivos. Fácilmente puede imaginarse qué riqueza poética se encierra en los complejos sistemas idiomáticos, como el chino, el japonés, o en los lenguajes de la India y de África. Estos elementos poéticos y discursivos permanecerán probablemente para siempre fuera del alcance de nuestras posibilidades de indagación, como lo están de las de la mayoría de los investigadores de cosas literarias y poéticas de cada lengua, y sin embargo, no pueden por menos de ser imaginados por quien trate de indagar el íntimo ser y devenir de las artes en toda su amplitud expresiva.

Pero si nos limitamos a las pocas lenguas europeas, y a las obras que constituyen hoy el mayor motivo de interés estético, creo que es posible afirmar al menos que en nuestros días con el continuo crecimiento del uso práctico y técnico del lenguaje , el sector que interesa a la estética se ha hecho extremadamente restringido y descarnado. Solamente algunas aportaciones que de vez en cuando llegan de sectores aparentemente lejanos e inexplorados, solamente la continua modificación de los lenguajes a través del cotidiano y "vulgar", nos permite asistir a una metamorfosis continua del arte de la palabra, y nos permite también hablar de un devenir de ella. Y precisamente de este devenir, queremos identificar algunos de los aspectos más sutiles y vitales.

2. *La comunicación por medio del lenguaje*

El problema de la comunicación atañe explícitamente al núcleo mismo del lenguaje, y sería inconcebible admitir una forma de arte en que la comunicación faltase por completo.[3] Si, después, la comunicación está destinada a sufrir con el tiempo

ampliaciones y restricciones innumerables e imprevistas; si en el transcurso de los años, con la superposición de las costumbres y de las modas lingüísticas, el significado de un poema, de una frase, de un vocablo, se altera, esto no quita que la sola presencia de un poder comunicativo intersubjetivo, que es base del vocablo mismo, nos permitirá individualizar el valor artístico, que se hará mudo y se extinguirá cuando esa cualidad no aparezca.

En los últimos tiempos, aun se ha hecho camino, sobre todo en los países anglosajones, la tendencia a analizar, incluso por lo que se refiere al problema de la comunicación, el elemento simbólico y metafórico hasta casi escindir la cualidad de comunicación e información “extraestética” (inherente al aspecto semántico normal del lenguaje) de la cualidad de comunicación artística, ligada ésta al elemento simbólico.

En otro lugar[4] he tratado de analizar más a fondo las teorías que a este propósito han adelantado autores como S. Langer, Morris, Richards, etc. Aquí me limitaré a señalar que ante todo se debe a I. A. Richards la iniciativa de atribuir valor estético a una poesía sólo cuando ésta tenga además una calidad semántica precisa:[5] pero sosteniendo firmemente la diferencia entre los *statements* (aserciones) poéticos y los científicos, considerando los primeros como seudoaserciones no comprobables y cuyo valor es prevalentemente emocional (en tanto que las verdaderas aserciones científicas son exactamente comprobables y se refieren siempre a algo).

Llevando más allá los argumentos de Richards, Burke[6] llegó a considerar el lenguaje poético como principalmente simbólico, atribuyendo a esto nuestra capacidad de volver a darle en el acto su valor simbólico a cada nueva lectura.

Claramente se ve que tales observaciones tratan todas ellas de distinguir el lenguaje usado como tosco instrumento o como vehículo de información específica y científica, del peculiarísimo medio que puede ser solamente usado por los dedos delicados del poeta, y que el que lo disfruta podrá usar a su vez siempre que respete las normas y los hábitos.

Esto, por otra parte, nos trae a la memoria el conocido episodio de aquel coronel (o quizá general) francés que había creído oportuno “traducir al francés” *Les Palmes* de Valéry; de ofrecer una versión “literal” en buenos endecasílabos tradicionales del significado del célebre poema, descuidando completamente el valor emocional, metafórico, simbólico en una palabra, implícito en los auténticos e “intraducibles” versos del poeta.

La misma S. Langer, al distinguir los símbolos en discursivos y no discursivos (presentativos) —los primeros, correspondientes al lenguaje hablado (lengua), unidos a connotaciones fijadas por las convenciones, articulados y traducibles; los segundos, por el contrario, intraducibles y totalmente, “gestálticamente”, válidos— ha relegado la palabra poética a una función que pierde excesivamente su valor significativo para

conservar sólo la *significación* (a la Clive Bell) que preferimos atribuir a obras musicales o plásticas, más que a obras literarias. Y quizá para tratar de resolver este "impasse", Empson llega a conferir una importancia de hecho excesiva al concepto de *ambigüedad* que separa el lenguaje poético de su coincidencia sólo parcial entre significado y significación. Efectivamente, para Empson, precisamente en los significados múltiples, en las *plurisignifications,* en los *puns,* en las metáforas, en los *transfers,*[7] se esconde a menudo el núcleo de lo artístico del lenguaje literario y poético; núcleo que comunica sí, pero mediante un género de información paradójica, muy diferente de la del lenguaje científico y matemático. Ilogicidad, ambigüedad, plurisignificación, metaforicidad, por consiguiente, pueden a veces ser equivalentes del simbolismo de la palabra poética que de otro modo se reduciría a nuestro trivial discurso cotidiano. Ya anticipé análogas hipótesis, cuando hice consideraciones acerca del elemento que me gusta definir como "asintactismo" en la poesía moderna.

3. *El asintactismo en la literatura moderna*

Cuando hace algunos años[8] anticipé la hipótesis de un elemento nuevo de eficacia poética, cuyas huellas se encontraban en muchas obras contemporáneas y al que denominé asintactismo, quise dar a este término un valor bastante extenso y al mismo tiempo específico, considerando la desviación que los nexos gramaticales del verso y de la prosa sufrieron en relación con el nexo normal sintáctico y también la desviación del *ductus* del pensamiento informador del verso y de la prosa, del nexo normal "lógico" al que generalmente está sometido. En otros términos: es evidente que desde los últimos decenios del siglo pasado, y más todavía en época reciente, la poesía ha sentido la necesidad de rodear y saltar las barreras que le infligía una tesitura lógico-sintáctica demasiado estrecha. En especial en idiomas como el inglés, aunque también en otras lenguas europeas importantes, las imposiciones de la sintaxis tradicional (y quiero aclarar que no me refiero a la "dimensión sintáctica" en el sentido morrisiano de la palabra, aunque en definitiva estos razonamientos se refieren también a esa dimensión de la semiótica) gravan de tal modo que destruyen toda virtud imaginativa del verso. Todos saben cómo a veces una sola palabra, una sola interjección, un verbo, un adjetivo aislado y suspendido en el vacío del discurso, son más eficaces que una frase entera articulada y lógica. Pero, sin embargo, lo que es fácil y frecuente en la lengua hablada se llena de inconvenientes y equívocos en la lengua escrita; especialmente en idiomas como el nuestro, el italiano, en el que todavía imperan las férreas leyes heredadas del latín.

Creo que esta voluntad de liberar el lenguaje literario de su carácter áulico y sobre todo de hacerlo más semejante al verdadero "lenguaje pensado" es la que ha inducido a

escritores como Joyce, Gertrude Stein, Gottfried Benn, Sartre y a todos los que les siguieron en esta pendiente, a abandonar las leyes restrictivas de la gramática. Y esto llevó también a la inserción frecuente de fragmentos de "pensamiento hablado" en los textos, a bruscas mutaciones del relato narrado al "vivido", del diálogo referido al diálogo actuado, de la narración en primera persona a la narración en tercera persona. Es fácil y hasta evidente relacionar este género de disgregación lingüística con lo que ha ocurrido en otros lenguajes artísticos: pensemos en ciertas formas de atonalismo musical que precedieron a la reforma dodecafónica, cuando el intento de infringir las reglas excesivamente rígidas de la armonía tradicional llevó a muchos músicos a crear una trama musical extremadamente laxa en la que era posible observar saltos de tonalidad no preparados y bruscos retardos sin resolver, etc. O considérese la indeterminación armónica de la que tan a menudo se valieron los exaltonalistas (Debussy, Ravel). Análogamente, en las artes figurativas se verificó en los mismos años una escisión de la imagen figurativa, una disgregación de los nexos constructivos normales de la figura, que triunfó después en la obra de los cubistas y de los futuristas.

4. *Hermetismo, asintactismo y analogismo*

Pero prescindiendo de estos paralelismos que no deben ser llevados más allá de lo debido, y que tomamos con cautela (ya que toda comparación excesivamente minuciosa entre diversos lenguajes artísticos no puede menos de ser dudosa), debemos en lugar de ello considerar de modo más preciso el valor del asintactismo en la poesía moderna tal como se nos presenta en la actualidad.

El "paroliberismo" futurista no fue otra cosa que un primer síntoma revolucionario y un tanto ingenuo de infringir las reglas exactas del lenguaje y lo mismo puede decirse de ciertos intentos dadaístas de Arp, de ciertos experimentos surrealistas de Tzara o de Desnos. Pero lo que en los años de alrededor del 15 del siglo XX pudo parecer y efectivamente era juego, pretexto polémico, aventura, se convirtió a continuación en norma y costumbre. Actualmente, entre los muchos elementos del "poetizar" debemos incluir esta importante posibilidad de emplear la palabra más allá de sus propios requerimientos de "discursividad lógica" y enriquecida, en lugar de ello, de la que podríamos definir "lógica poética". Es decir, una lógica en la que los nexos deductivos son la mayoría de las veces confiados a hechos asociativos, a asimilaciones de sonoridades símiles que crean enlaces y nexos imaginativos aun más allá de la misma lengua usada, recurriendo a lenguas extranjeras y alejadas, a vocablos de jerga, de dialecto, de nuevo cuño publicitario, científico, técnico y, sobre todo, al insistente uso del *analogismo,* muy analizado.[9]

Quizá he extendido con exceso el campo y el valor atribuidos inicialmente al término "asintactismo", pero me parece que es término que puede tomarse en verdad como el elemento que encuadra todo un modo de sentir y de expresarse propio de nuestra época, ligado a otros fenómenos típicos, por ejemplo el hermetismo autóctono.

Otros ejemplos fácilmente incluibles en el campo del asintactismo son la gigantesca obra de Joyce (tanto en el *Ulises* como en *Finnegans Wake,* donde el uso de un material lingüístico extremadamente móvil y dúctil es un continuo medio de evasión de la rigidez conceptual y sintáctica) y aquel curioso poema en prosa, *Locus Solus* de Roussel, y entre las obras italianas el *Pasticciaccio* de C. E. Gadda, en el que podemos asistir a toda una gama de pasos sucesivos entre la jerga dialectal, la lengua hablada, el falso dialecto, el pensamiento hablado, y el comentario pensado por el mismo autor, que constituyen otro aspecto de asintactismo creado por el empleo de una jerga con el objeto de obtener un peculiar efecto literario (tenemos ejemplos muy acertados en Raymond Queneau, en P. P. Pasolini, en Faulkner por citar solamente algunos nombres, pero en realidad podríamos referirnos a toda la poética del hermetismo).[10]

Por otra parte, una de las razones del nacimiento del asintactismo en la literatura se encuentra probablemente en el potente influjo ejercido por el cinematógrafo sobre nuestro arte. Como tendré ocasión de señalar en el capítulo apropiado, ha sido el cinematógrafo el que nos ha acostumbrado a esos bruscos "saltos de consecuencia lógica" en el contexto de su discurso narrativo, a los cambios de lugar y de tiempo que, para un espectador no acostumbrado, podrían parecer absurdos; tales "asintactismo y asincronismo" cinematográficos se han traspuesto frecuente y voluntariamente a la novela con efectos análogos, y que han dejado profunda huella en la estructura sintáctica del contexto.

El problema del asintactismo nos lleva de nuevo a tratar de la cuestión del "peso" que puede atribuirse a la participación conceptual de parte del lector de un fragmento poético; problema aparentemente sencillo y, sin embargo, no descuidado por los polemistas.[11] En efecto, muchos autores han tratado de quitar toda o casi toda importancia a la identidad de *belief* entre autor y lector; quitar, dicho de otro modo, todo valor a la conceptualización de los elementos poéticos, cuya "comprensión" debiera ser de cualidad completamente distinta de la que tiene el discurso común práctico o lógico. Se trata, por consiguiente, de despojar al texto poético de todo valor "informativo" trasmisor de nociones "verdaderas" y plausibles; el verso no debiera ofrecer aserciones y por consiguiente no tendría importancia alguna que el *belief* del autor, si es que tiene alguno, coincida o no con el que sugiere al lector del verso. Es evidente que tal exaltación de una no-conceptualización de la obra literaria y más específicamente poética, conduce al absurdo; a lo que es fácil objetar que la poesía, desde Lucrecio en adelante, ha sido

capaz de ofrecer *también* "informaciones" verdaderas y de ser vehículo comunicativo; como por otra parte lo es toda obra de arte, hasta una pintura abstracta, que por medio de sus "signos" estará en condiciones de transmitirnos un contenido racionalizable. Naturalmente volvemos aquí al dilema que ya señalé: si es cierto que es el elemento metafórico, traslaticio, simbólico, el "vehículo" del significado (diríamos mejor de la "significación" poética) o si no lo es.

5. *Crisis del lenguaje literario*

Es evidente y especialmente aguda en el idioma italiano la presencia en la actualidad de una condición particular de crisis del lenguaje literario y de las relaciones entre escritura poética y narrativa, quizá como consecuencia de la grave crisis debida al paso de la expresión dialectal a la literatura, que, quizá por la antigüedad de nuestro idioma, ha sufrido una cristalización mayor que la de otras lenguas neolatinas. El hecho es que tal crisis es evidente. Los ejemplos, aunque sólo nos refiriéramos a nuestro modesto panorama peninsular, no faltarían. Los ejemplos italianos, por otra parte, podrían equipararse con otros ejemplos, franceses, ingleses, alemanes, etc. (basta pensar en la rebusca peculiar de "jergas" individuales por escritores franceses, como Jean Cayrol, Queneau, Char, Céline, o de habla inglesa, como Faulkner, Burroughs, o alemanes como Benn, Arno Schmidt, Gunther Grass).

Lo inadecuado del lenguaje, a lo que tales crisis se deben (y que en música y pintura ha llevado a las conocidas polémicas del abstraccionismo y del atonalismo más o menos codificados), deriva precisamente de la falta de unión entre la necesidad estilística ya superada y el poder de comunicación que en las artes de la palabra es más necesario que en las otras. No es ciertamente por mera búsqueda de originalidad por lo que Sartre, Dos Passos, Gertrude Stein, recurrieron a los múltiples "trucos" de las interpolaciones cronólogicas, de las alternancias estílisticas (a las que aludimos a propósito del asintactismo) y de la inserción de trozos "pensados" en los trozos narrados o autobiográficos. Y tampoco por fútil pasatiempo dedicó Joyce su vida entera a tratar de lograr el estilo que al tiempo fuese suma de las diversas formas verbales, habladas, pensadas, referidas, reflejadas y que reuniese los lenguajes doctos con los vulgares, científicos y dialectales. Y a pesar de todo Joyce mismo es el testimonio más trágico, por su falta de poder de comunicación, de esta crisis del lenguaje literario, del que nos ofrecen ejemplos análogos las *Berliner Novelle* de Benn o tantos *Cantos* de Pound.

6. *Lengua hablada y lengua inventada*

La posibilidad de resolver esta crisis no se logrará, así lo creemos, más que cuando la lengua hablada se haya hecho de nuevo identificable con la escrita o, mejor dicho, cuando el uso de un "lenguaje literario" pueda convertirse de nuevo en una necesidad artística comunicable en vez de ser una construcción ficticia.

En la novela, por ejemplo, esta escisión entre lengua hablada y lengua "inventada", entre significado y estilo, se ha señalado de manera particular, y esto no significa que el novelista no deba tener y crear su propio "estilo" (en esto precisamente residirá su validez artística) sino en el hecho de que la invención a la que hoy se ve constreñido es casi siempre una invención que no se sustenta en la lengua hablada, sino en premisas cultas, eruditas, o de un "forzamiento" dialectal estúpido.

A modo de ejemplo podemos considerar el uso que hacemos en nuestra escritura literaria del pretérito perfecto: en el italiano, por lo menos en Toscana y en algunas de las regiones meridionales, esta forma verbal está viva todavía en la expresión corriente, pero no hay quien deje de advertir su fragilidad; su desaparición, no sólo en los dialectos sino en la lengua hablada de las regiones septentrionales, es una prueba de su lento declinar y, sin embargo, cualquiera que trate de escribir, aun en la más modesta forma exenta de toda veleidad literaria, cae automáticamente en el uso del pretérito perfecto, sin darse cuenta que está utilizando una forma verbal que nunca usa en el lenguaje corriente.

Lo mismo ocurre a propósito del presente histórico y en general en la férrea y pedantesca *consecutio temporum* todavía aceptada por las lenguas neolatinas; forma que, por el contrario, falta en las lenguas eslavas, por lo menos parcialmente, y en especial en el ruso que no posee tiempos compuestos, lo que le permite a este idioma tener una mayor frescura y expresión más directa con el paso brusco de un tiempo a otro, sin que esto constituya una "falta" gramatical.

La diversidad sustancial entre las poéticas que precedieron a la mitad del "Ochocientos" y las actuales, puede ser referida a una diferencia en la relación entre forma literaria y significado, entre "médium" expresivo del idioma y su empleo con un uso significativo, de una manera todavía más neta de lo que ocurre en la prosa. Pero no debe deducirse de esto que la poesía actual tenga menor eficacia que la pasada, sino únicamente su menor universalidad y comprensibilidad. La poesía "clásica", en efecto, se deriva de un pensamiento generalmente ya bien definido, que da vida a la palabra que lo traduce exactamente, en que por consiguiente, el intercambio entre pensamiento y significado es casi automático; por el contrario, en la poesía moderna las palabras forman con su sentido problemático una especie de *continuum* formal bastante semejante a ese *continuum* espacial, cromático, sonoro, al que otras veces aludí y que me parece verdaderamente una de las condiciones más típicas y menos atendidas del arte de hoy.

Creo que jamás antes de ahora el léxico poético ha sido subvertido de manera tan grave y profunda y nunca antes la referencia lógica decayó en favor de la que yo llamaría

referencia fonético-semántica. Ésta, en efecto, me parece una de las peculiaridades del lenguaje poético moderno: haberse afirmado todavía sobre valores efectivos referenciales, sin los que sería imposible la comprensión y la comunicación, pero estar construido no sobre el esquema lógico hacia el que comúnmente tendía el lenguaje clásico, sino sobre el sonoro-semántico; con lo cual la relación se produce entre palabra y palabra, entre sonido y sonido, más que entre palabra y significado o entre sonido y significado. Sólo de tales relaciones se crea la palabra auténtica, el sonido auténtico, el significado auténtico, imposibles de concebir sin una participación recíproca, pero también imposibles de tolerar sin la libertad estructural que ya no admite el preconstituido esquema de la rima, del pie y la falsilla morfológica de la sintaxis. El hecho de que el valor actual de los diversos términos del discurso poético sea debido más bien a sus recíprocas funciones "verbales", que a las lógico-sintácticas, puede parecer desconcertante; y, sin embargo, quizá es la única posible justificación de la increíble divergencia entre la poesía de hoy y la de ayer. Lo único que puede explicar por qué algunas composiciones mantenidas en metros y formas tradicionales (Auden, Eliot, etc.) sean todavía actuales, a diferencia de otras que no han sabido aceptar la peculiarísima función de que está investido el lenguaje poético actual.

La poesía moderna, al destruir aquellos valores lógicos, morfológicos y sintácticos que parecían imposibles de eliminar en otro tiempo, permite que cada palabra adquiera un valor nuevo, y hasta cierto punto transfigurado, por sus poderosas relaciones asociativas y no sometido ya a la jerarquía de los valores lógico-sintácticos.

7. *Lengua y jerga tecnológica y publicitaria*

La mayoría de nuestros investigadores descuida la importancia cada vez mayor de un lenguaje tecnológico que va formándose casi sin que nos demos cuenta de ello, y en el que anidan gérmenes lingüísticos y literarios de eficacia increíble. Pero los "puristas" del lenguaje no hacen otra cosa que irritarse, o sentirse ofendidos por la adopción y la creación de algún neologismo, por la inserción de un vocablo extranjero en nuestro idioma, o por el uso no erudito de un término técnico. Y ocurre así que después de haber rechazado por muchos años el uso de palabras como: *chofer, sportivo, touring, futbol, evidenziare, ridimensionamento, detaglio, visualizzare,* se percatan que tales términos se han hecho de uso corriente y ya son insustituibles en el italiano.

No se trata, sin embargo, sólo de haber injertado términos nuevos en el antiguo cuerpo de una lengua quizá ya cansada; se trata a menudo también de la jerga particular que se ha ido creando para ocasiones determinadas y cuya eficacia hasta cierto punto ha pasado de ser estrictamente técnico-especializada, a ser metafórica y, por consiguiente,

poética; precisamente a través de un mecanismo opuesto a cuanto ocurrió en el origen primitivo de las lenguas, en el que el sentido metafórico precedía al uso concreto de los vocablos. Por ejemplo, ocurre así en la jerga deportiva, en la financiera, jurídica, científica, médica y hasta filosófica: palabras como complejo, existencial, fenomenológico, censura, integración, consumo, proceso, campo; términos como gol y córner, nombres de especialidades médicas, de mecanismos electrónicos, etcétera.[12]

Pasado el tiempo será muy difícil distinguir los valores originales y auténticos de las palabras de los que éstas han ido adquiriendo en las páginas de la literatura periodística, de divulgación y popular.

Mas después de todo ¿qué daño hay en ello? Ciertamente tiene más valor el enriquecimiento en algunas expresiones para un lenguaje esterilizado y cristalizado, que la exactitud semántica y etimológica de términos destinados a una minoría (que el *don't budge!* inglés o el *bugianên* piamontés o el *me buliga* triestino tengan el mismo origen etimológico —del latín *bulicare,* infinitivo de hervir [de donde *acque bulicanti*]— ni añade ni quita eficacia alguna semántica sonora a tan opuestas expresiones cuando están incluidas en los diversos idiomas para convertirse: en un verbo normal y aceptado como el francés *bouger,* una expresión jocosamente plebeya como el veneciano *buligar,* una expresión casi docta y refinada como *acqua bulicante* o todavía un dicho familiar y un tanto plebeyo como el inglés *don't budge*).

A este propósito todavía podríamos acentuar la particular extensión de algunos valores (de los que Max Bense llama "estilo tecnológico")[13] a la eficacia particular del cartel publicitario y de la publicidad en general, y a cierto estilo burocrático-comercial, de seguros, etc., que en ocasiones logra adquirir una eficacia desconocida para el consueto estilo literario. Bense se refiere a aquel pasaje de Kafka en el que la descripción de la máquina de tortura y de su funcionamiento en un descarnado lenguaje "tecnológico" se ha acentuado de manera preconcebida y añade fuerza y fantasía a la escena, o también a otros ejemplos como los que ofrece Benn en su *Ptolomäer* y en sus *Berliner Novelle.*[14] Y pudiéramos, para citar ejemplos nuestros, recordar algunos eslóganes publicitarios presentados en una revista de Sinisgalli en donde adquieren una importancia que no dudaríamos en calificar de poética frases como éstas: "aguas pródigas son también las de los ríos lentos…" o "el vidrio parecía convertirse en goma… los más leves estímulos deforman su estructura…"

No debiera sorprendernos que la poesía actual se apoye y asimile tal género de prosa técnica, que hasta hace pocos años habría podido parecer antipoesía pura. En efecto, la "validez" poética de una palabra es tanto mayor cuanto más esta palabra, conocida, usada y habitual, sea arrancada de su contexto, plasmada nuevamente dentro de nuevos nexos asociativos, transformada en suscitadora de imágenes, metaforizada.

8. *Poesía concreta, visible, tecnológica*

Del mismo modo en que la música pasó de la fase monódica a la polifónica, la poesía —o mejor dicho, la escritura poética— hoy tiende a adueñarse de nuevas dimensiones: es decir, tiende a escapar de la linealidad descarnada de la escritura occidental, para ampliar sus horizontes desarrollándose hacia abajo y hacia arriba, activando el intervalo, valiéndose de vez en cuando de los artificios gráfico-tipográficos que permitan al poeta alcanzar el valor semántico de la palabra y el sintáctico de la relación entre las palabras, además de una nueva relación: la que deriva de la articulación de los signos entre sí precisamente por su valor gráfico (visual además de fonético).

El hecho de que en gran parte de esa poesía "concreta" la palabra se halle inserta en las tres dimensiones: vocal, verbal, visual, es un principio ya advertido desde los primeros experimentos conocidos de Mallarmé (con su célebre y genial precursor *Un coup de dès*...) pero que sólo ha adquirido un significado preciso tras la puesta a punto, por parte de Max Bense, de una "información tridimensional". De ahí que los análisis de textos ya no se hagan sólo con base en criterios crítico-estilísticos anticuados sino en una investigación a la vez *semiológica, topológica y estadística;* de ese modo, se hacen evidentes nuevos nexos sintácticos, en virtud del espacio gráfico, y se forman nexos espacio-semánticos o mejor dicho topológico-sintácticos.

Naturalmente, no se deben olvidar los ejemplos que precedieron a la poesía concreta y visible actual: de Mallarmé a los *Galgenlieder* de Morgenstern (1905), a los *paysages animés* de Apollinaire (1914), a las "palabras en libertad" de Marinetti, a los poemas "zaum" de Chlebnikov. Empero, la diferencia entre aquellos precursores y los poetas actuales es notable. Gran parte de la nueva poesía quiere hundirse en manifestaciones más vivas de nuestros tiempos. Es el caso de los "concretistas" de Zúrich (Gomringer) ligados a pintores del *Konkrete Kunst,* del grupo brasileño "Noigandres" (Campos, Azevedo), de los portugueses (De Melo y Castro, Ramos Rosa Tavares), etcétera.

Además, siento necesidad de subrayar la existencia de un *trait d'union* entre esas composiciones concretas y la "tecnológica" (de Pignotti, Miccini, etc.), la visible (de Balestrini, Porta, Giuliani), por el imperativo que advierten todos esos investigadores de acercarse a un tipo de comunicación que se valga de una palabra —o de un conjunto de palabras e imágenes— en la medida de lo posible visualmente inmediatas y basadas en las expresiones más actuales del lenguaje hablado y visible contemporáneo.

9. *Rima, métrica y medida*

Además de las razones de la sonoridad intrínseca a cada palabra, que ya señalé, existe otro género de sonoridad presente en mucha poesía y también en cierta prosa (como el *Colas Breugnon* de Rolland), constituido por la rima,[15] y sobre la que algunos investigadores de todas las lenguas han basado siempre razonamientos y teorías. No pretendo repetir tales teorías ni combatirlas. Basta acentuar el hecho de que muchas de ellas pecan por un exceso de planteamiento psicológico, otras por una excesiva manía lingüística. El problema no es de los más sencillos en cuanto se recuerden algunas particularidades glotológicas, tales como las tan conocidas transformaciones sufridas con el tiempo en casi todos los idiomas y que han cambiado la pronunciación de muchas palabras, hasta el punto de hacer las rimas inexistentes y reconstruibles solamente por medio de una pronunciación artificial (es típico el caso del inglés de Chaucer y del de Pope comparado con el actual) y éste es un ejemplo también que siempre viene a propósito para recordarnos las inevitables e incesantes transformaciones sufridas por el arte paralelamente a las transformaciones perceptivas,[16] sociales y científicas.

Pero lo que hace al fenómeno de la rima más interesante es la realidad de su intermitente existencia: ¿a qué debe atribuirse la presencia constante de la rima en nuestra poesía desde la alta Edad Media en adelante y su ausencia en la griega o latina de la Antigüedad? ¿Por qué hasta cierto punto el latín medieval adquirió la rima que al principio desconocía? ¿Y por qué, por otra parte, la “métrica”[17] —en el sentido de repartición constante de pies bien definidos en el verso— cayó en desuso precisamente al surgir la rima? Y en definitiva, ¿qué relación puede admitirse entre la presencia de un ritmo cual el que fue defendido como la prosodia auténtica de las lenguas clásicas y el ritmo mucho más débil e impreciso de la métrica moderna?

No se olvide que todas estas constantes poéticas, ritmo, métrica, rima, etc., provenían de modo casi cierto de una ubicua y primitiva cualidad fascinadora del verso como la que existía en épocas remotas, y que constituyó con toda probabilidad una de las razones y de los motivos de este arte (avecinándola, por otra parte, a funciones análogas ejercitadas por la música, la danza, etc.). La poesía como fascinación debía, por consiguiente, antes que todo, sustentar la componente rítmica: esta primigenia cualidad mágica en la que se injerta toda la danza, desde la más primitiva de las salvajes tribus africanas hasta la más compleja de las sacerdotisas hindúes. El valor rítmico fascinador del verso no se ha perdido ni siquiera en la actualidad: lo llevamos de nuevo hasta en las más triviales ocasiones: en ciertas formas de publicidad que, no por casualidad, se valen de un lenguaje cuya eficacia va ligada a su propio carácter metafórico. Pero lo que es más interesante de observar es la evolución rápida también de este ínfimo y ciertamente poco estudiado tipo de “poeticidad”: actualmente una buena publicidad se vale a menudo (como hemos dicho) de algún eslogan que, aun siendo “rítmico” o en cierto sentido “poético”, ha desechado el uso demasiado simplista de la rima, del endecasílabo o del

octosílabo para recurrir a una especie de "verso libre" bastante más persuasivo y moderno.

10. *Teorías métricas y cantilenas*

Wellek y Warren[18] observan acertadamente que existen tres teorías fundamentales métricas: una métrica acústica basada en experimentos científicos más o menos accesibles, que considera algunas constantes como el tono, el timbre, el tiempo, etc.; una teoría musical basada en la analogía de la métrica con el ritmo musical; y una tercera llamada por estos autores "gráfica" para indicar que los que definen los diversos módulos y esquemas métricos tradicionales son los signos gráficos de las sílabas largas y de las breves (de las tónicas y de las atónicas en el inglés).

Sabemos, por otra parte, que tampoco estas teorías se adaptan a todas las lenguas; son demasiado distintas la sonoridad y la métrica del inglés que las del francés, distintas las del español y las del griego moderno, y sobre todo demasiado diferente la estructura métrico-sonora de una lengua como el sueco, con su curiosa doble acentuación de las palabras, de la del italiano con acentuación única. Y es conocido que si la subdivisión exacta silábica basta para crear el sentido métrico en el italiano, en el ruso por el contrario, la métrica está mucho más a menudo fundada sobre una subdivisón que yo llamaría "tónica". Y no sólo eso, sino que en tanto que en muchas lenguas existe una coincidencia entre longitud silábica y acento, esta coincidencia no se da en otras y hasta en algunas lenguas escandinavas se invierte por completo. Y sin recurrir a ejemplos de lenguas aglutinantes o extremo-orientales demasiado lejanas de la nuestra, quisiera recordar que la existencia de una "cantilena" (o sea de un línea melódica de entonación fija) en muchos dialectos nuestros y en definitiva en casi todas las lenguas europeas, es precisamente la diferencia mayor en la poeticidad de estas lenguas. Trátese de definir en qué consiste la "buena pronunciación" de una lengua —esa pronunciación inimitable para el extranjero— y se verá que muy a menudo se reduce más que a una emisión fónica correcta de cada letra, a la superposición de la peculiarísima "cantilena" local y a una serie acaso inexacta de palabras y de sonidos.[19]

11. *Sonido, significado y timbrismo poético*

Creer —como todavía lo hacen muchos— que sea suficiente la sonoridad, la musicalidad del verso para crear su poeticidad, es hoy una opinión anticuada, al menos que tal musicalidad se entienda con limitaciones extremadas. Muy a menudo, en efecto, la

musicalidad anida en textos científicos, técnicos, políticos, en los que sus virtudes sonoras se perderían completamente si no hubiese alguien que pensase extraerla, insertándola en un contexto ya de por sí "poético". El ejemplo que Dewey nos presenta de un boletín meteorológico que resulta especialmente poético, bien por la sonoridad implícita en las palabras empleadas, o bien, y probablemente, porque los términos insólitos —tales como "isobaras", "anticiclones" y otros semejantes— sugieren asociaciones de alto contenido poético, me parece que viene bien al caso.

Pero lo que me parece irrefutable sobre todo es que la musicalidad de una palabra que consideramos tal en una lengua dada, asume, transferida a otra lengua distinta, un aspecto completamente opuesto, y precisamente por la falta de nexos asociativos entre sonido y significado, los únicos que pueden dar verdaderamente valor a asimilaciones tales. Así, por ejemplo, una lengua en que predominan las vocales como el italiano y el español, encontrará musicales y por tanto poéticas, las palabras en que abundan las vocales y escasean las consonantes; y otras lenguas en las que predominan las consonantes como el alemán, encontrarán *su* musicalidad también en aquellas palabras ásperamente formadas por consonantes, que nosotros encontramos extremadamente antimusicales.

No es necesario descender a ejemplos particulares para comprender que también palabras que son paradigmas dulces y persuasivos, amor o *liubòv* nos parecerían cualquier cosa, menos "amorosas", si se tradujeran al sueco, *ålskar,* o al griego, *agape.*

No existe, por tanto, musicalidad en la palabra que puede separarse lo mismo de su significado que del contexto sonoro semántico de la lengua en que se emplea; más bien, es su "asumir" una componente sonoro-significante distinta en el contexto de una lengua diferente lo que ha persuadido a tantos poetas modernos a hacer uso en sus poesías de términos tomados prestados de lenguas extranjeras. Eliot, Montale y sobre todo Pound, y entre los más jóvenes poetas Erba, Sanguineti, Dylan Thomas, etc., han hecho amplio uso de términos extranjeros y extraños a sus idiomas; es una especie de taracea que puede llevarnos a recordar el uso intentado a menudo en la pintura alternando diversos materiales en el mismo cuadro, al que algunos pintores han logrado dotar de un verdadero valor (Prampolini habló justamente de pintura de *polimaterial*) y que ha sido exaltado notablemente en los últimos años, cuando pintores como Burri, Tàpies, Fontana, y muchos artistas "pop", se han llegado a valer hasta de objetos heteróclitos y de sus fragmentos incluidos en el cuadro.

También "entonces" en el caso de la poesía podremos hablar de una especie de *collage literario* o "poético", que nos lleve por lo demás al uso actual, tan exaltado, del *collage* en música. Pero, admitir que para el disfrute de la poesía puede bastar, prescindiendo de la comprensión de las palabras, la más o menos nebulosa imagen evocada por el sonido de una poesía nos haría considerar verosímil que, en suma, para

muchos poetas actuales sea importante sólo hasta cierto punto que el lector pueda desentrañar la intención exacta de sus frases y de sus versos.

Ciertamente, Valéry[20] era de esta opinión al afirmar: "Le lecteur jouit d'une très grande liberté quant aux idées, liberté analogue a celle que l'on reconnait à l'auditeur de musique", y de análoga opinión es el mismo Eliot[21] quien en un ensayo afirma: "As for the meaning of the poem as a whole, it is not exhausted by any explanation, for the meaning is what the poem means to different sensitive readers", en donde se ve cuánta importancia se confiere a la "sensibilidad" del lector, a quien se le reconoce una autonomía respecto al creador mismo del verso.

12. *Vanidad de las distinciones entre prosa y poesía*

¿Cuál es en definitiva el límite y el confín entre lo que solemos considerar "prosa" y la poesía? o más bien ¿cuál es la distinción entre la "palabra artística" y la palabra considerada exclusivamente como medio de comunicación y de información? Como se sabe, en esta distinción, nada fácil, se basan las más encendidas disputas estéticas en el campo de las artes que hemos definido de la "palabra" (y que comprenden por consiguiente: poesía y prosa, teatro y drama, "prosa crítica" y "prosa de arte", y, en suma, toda obra que se valga como "medium" expresivo de la palabra). Podemos dar por descontadas las distinciones de romántico recuerdo entre prosa y poesía que trataban de diferenciar de la poesía (muy a menudo por desgracia todo lo contrario de "poética") cierta prosa que en realidad era arte de la mejor clase. De modo análogo podemos también descontar las largas y ya anticuadas distinciones entre los diversos "géneros literarios"[22] que tanto preocuparon a los antiguos y que todavía tienen esporádica importancia; en tanto que podemos afirmar, un tanto para desembarazar el campo de excesivos equívocos y disensiones, que puede darse una división y una distinción entre lenguaje literario y lenguaje "específico" (lo mismo lógico que matemático, etc.); de modo que el "lenguaje libre" carnapiano podrá reaparecer una vez más, en tanto que no nos obligue a minuciosas y ulteriores a la par que inútiles subdivisiones.

En efecto, todos los elementos preceptivos, moralistas, lógicos, didácticos que Croce negaba a la "verdadera" poesía —aun cuando fuese la de la *Divina Comedia*—; y que por otra parte las corrientes de la "poesía pura", desde Poe hasta Mallarmé, premeditadamente eliminaron, permitieron hasta tiempos recientes establecer un corte neto entre prosa y poesía, fundándose en el principio de la imposible conceptualidad del lenguaje poético.[23] Pero no se olvide que mucha gran poesía de los milenios pasados muy a menudo estaba cargada también de tal elemento docto, didáctico, histórico o científico (Lucrecio), prueba ésta que nos dice que sólo en una época bastante reciente se

ha verificado para la poesía, como para la pintura, una segregación del contenido "racional"; o mejor una objetivación del "medium" lingüístico "palabra" (y repito, para evitar equívocos, que entiendo por "lenguaje" en su más amplia acepción no sólo la lengua "hablada" sino también el medio expresivo específico de cada una de las diferentes artes). La objetivación de la palabra, como la objetivación de la imagen pictórica y de la imagen sonora, lleva en sí la destrucción del nexo de relación, y por consiguiente de todo "contenido" lógico-semántico. No se olvide tampoco que aquel valor —mágico además de didáctico, cultural, además de misteriosófico— que sin duda existía en los versículos de una *bhagavadgita* o de cualquiera antología de versos arcaicos, y que todavía en los poemas homéricos, en los salmos bíblicos, en los cantos trovadorescos, correspondía a una función precisa de cultos, además que de cultura, se ha perdido del todo actualmente; de modo que la palabra poética debe volver a adquirir su valor mágico, liberándose de las condiciones asociativas excesivamente severas y buscando nuevos valores que sólo de la objetivación de la palabra pueden venirle; y precisamente en los años últimos nos parece ver florecer en la poesía, lo mismo que en la música y en la pintura, una voluntad de precisar los significados, aun conceptuales, del verso, en una forma menos explícita que la de antes, por lo tanto más subjetiva y personal, pero no por ello menos eficaz, y, sobre todo, la voluntad de hacer acopio de toda una variedad de vocablos, de locuciones, de expresiones que, aunque derivando de textos "no poéticos" (tal vez científicos, periodísticos o desde luego publicitarios, como hemos visto) insertos en el *contexto* poético adquieren nuevas e inéditas virtudes expresivas.

Actualmente es cosa bien sabida y aceptada que la distinción entre la poesía como arte y la prosa como "no arte" ha sido superada; las características que en la poesía son indispensables, no lo son en la prosa (que en cambio puede disponer de una gama de argumentos narrativos, históricos, técnicos, de que la poesía puede prescindir; en tanto que a la prosa le están vedados o al menos no le son afines ciertas funciones que la poesía posee). Mas proponer un deslinde neto entre el campo de la palabra artística y de la "no artística", equivaldría a reavivar las polémicas en torno al carácter artístico del arte aplicado, de la artesanía, de la estética industrial, que debemos considerar superadas. Aquel componente simbólico, metafórico, traslaticio, que hemos visto, constituye la base de las obras plásticas, musicales y cinematográficas, y cuya falta nos hace dudar del carácter artístico de ciertos espectáculos de televisión, como de cierta pintura realista, y de cierto teatro didáctico, nos permitirá también excluir del campo del arte una buena parte del "papel escrito", del que hoy se alimenta el hombre; pero nos permitirá también volver a hallar en los más dispares refugios de la producción humana —el cartel publicitario, la didascalia científica, la severidad de la prosa filosófica, en la ingenua

redacción de una revista juvenil— la presencia de aquel proceso formativo que permite controlar el "devenir" de la palabra y su traducción en obra de arte.

VI. CINEMATÓGRAFO, FOTOGRAFÍA, FICCIÓN CIENTÍFICA *(SCIENCE FICTION)*

1. *Cinematógrafo, fotografía y transformaciones perceptivas de la visión*

El cinematógrafo puede ser considerado, quizá, como la piedra de toque del arte moderno: el nuevo medio expresivo constituye la demostración de cómo un arte "nuevo", antes no existente, y además posible únicamente gracias al ingenio mecánico, ha podido, al englobar las otras artes, ser exaltado como el más típico de nuestra época; y al mismo tiempo, ser vilipendiado por algunos como el peor elemento de corrupción de todas las formas artísticas que concurren en su constitución.[1]

Ambas posiciones tienen parte de verdad y parte de error; ambas pueden ser suscritas o rechazadas. En realidad, el advenimiento de la máquina significó para las otras formas artísticas que hemos examinado hasta ahora, sólo un elemento "perturbador" que vino a sumarse a otros, y que trajo consigo algunas modificaciones, a menudo profundas, pero ciertamente no decisivas. (El que la música, en efecto, por medio de las nuevas manipulaciones electrónicas haya podido eliminar la antigua escritura pentagrámica, y la antigua sumisión al cromatismo temperado, no quiso decir que se hubiera logrado un género de "disfrute" verdaderamente diferente en este arte; lo mismo puede decirse para las artes visuales tradicionales y para las de la palabra: ciertamente, no fueron las veletas móviles de Calder o de Tinguely o los *curtain walls* de Mies los que transformaron la escultura y la arquitectura más de lo que lo hubieran hecho otras exigencias no mecanicistas.)

Pero en el cinematógrafo, las cosas se han producido de modo diverso: se ha dado aquí el caso de una forma expresiva nueva, absolutamente inédita, en la que nunca antes se había pensado como tal, y destinada a convertirse en el curso de pocos decenios en el más popular y frecuentado espectáculo de nuestros tiempos en el que entra en juego una forma de apreciación y de goce completamente inédita, que se ha hecho posible solamente por el hecho de haberse inventado un sistema rápido de reproducción de las imágenes fotográficas, que por medio de su sucesión daban la sensación de movimiento, de continuidad y de profundidad capaces de ofrecer bastante fielmente el verdadero dinamismo de la vida vivida más y mejor que cualquier otra forma artística del pasado.

Y aquí pienso que está el verdadero núcleo de buena parte de las polémicas contemporáneas en torno al arte en general y a las artes figurativas en particular: con el nacimiento del filme, pronto se hicieron inútiles y risibles los antiguos intentos de

"reproducciones de la realidad" que a pesar de todo habían parecido ser los fines más elevados de cierto género de actividad artística.

La primera responsable de esta subversión en el campo de las "artes figurativas" ha sido sin duda la fotografía. De la fotografía podremos, por consiguiente, valernos como de un interesante elemento diferencial entre obra "mecánica" y obra espontánea y como medio para precisar el cociente estético implícito en un recurso técnico.

La intervención de la máquina hace, en efecto, aleatorio, según algunos, el "valor" atribuible a una obra fotográfica por la imposibilidad presunta del fotógrafo para obtener lo que quiere, y estar en vez de esto constreñido a aceptar "lo que quiere la máquina". Quisiera precisar mejor este punto: también para el diseño industrial hemos señalado la presencia de formas previstas, solamente hasta cierto punto, del diseñador; formas destinadas a ser tales desde su fase de proyecto, y sobre todo, formas que sólo con el concurso de la máquina pueden aparecer con su naturaleza específica. En el caso de la fotografía tenemos un doble destino: el de fotogramas obtenidos por la sensibilización directa del papel fotográfico, sin intervención de la "cámara", o el de las auténticas fotografías obtenidas mediante procedimientos insólitos y refinamientos técnicos, como la solarización, deslizamiento del negativo, inversión…[2]

Estos "documentos" podrían obviamente figurar en la cuenta de las habituales producciones gráficas (litografía, serigrafía, offset y fotograbado) y como tales podrían ser considerados dignos del interés y del valor que concedemos a éstas. Pero en el caso más frecuente el resultado es arbitrario, debido no a la precisa voluntad del artista, sino a una razón mecánica y puramente accidental.

¿Y bien? ¿Podremos, por consiguiente, atribuir valor pictórico, plástico, artístico a tales realizaciones técnicas? No lo creo, como no creo que se puedan considerar obras de arte ciertas fotografías de ambiente, ciertos retratos o paisajes en los que ciertamente es sorprendente y meritorio el relieve logrado con las luces, contraluces, claroscuro, "expresión" de los rostros, pero más bien en una acepción técnico-psicológica que estética. Ciertamente se admite la importancia histórico-social de la fotografía como documento narrativo e ilustrativo, y como intérprete del traje, del gusto, de la moda de una época. Y, sin embargo, también la fotografía nos demuestra cómo —aun cuando sea por medio del mecanismo de un instrumento artificial— es posible darse cuenta de dos hechos importantes: la peculiar transformación perceptiva que se está operando en el hombre y la extensión del universo figurativo del que el hombre extrae sus motivos y sus materiales visuales. Y he aquí por qué:

También la fotografía que creíamos se debía a una mera manipulación mecánica es, por el contrario, fruto de la "transferencia mecánica" de una facultad perceptiva nuestra, si así puede decirse. El que hojee un álbum de familia y observe las antiguas copias amarillentas de las fotografías de los abuelos o mejor aún de las de los bisabuelos y

tatarabuelos, no tardará en darse cuenta de que tales fotografías, y no sólo por el hecho de estar amarillentas, encierran una precisa componente estilística. El estilo —¿o acaso sólo el gusto?— de la época está presente, y no tanto por la disposición de las figuras o por la moda de los trajes sino por un conjunto de circunstancias que van desde el encuadre hasta el "montaje", desde el corte a la exposición de la película. No quiero afirmar con esto que ese solo hecho baste para elevar la fotografía a una dignidad artística; sin embargo, esto nos hace reflexionar en la posibilidad de que también un artificio mecánico pueda convertirse en el instrumento de una precisa y acaso inconsciente voluntad creadora.[3]

Pero, además, el hecho de la fijación lograda de las imágenes del mundo exterior por medio de un instrumento mecánico, imágenes que hoy nos resultan más o menos familiares según la antigüedad de la fecha en que fueron tomadas, nos recuerda una aguda observación de Francastel:[4] "On ne saurait citer trop souvent à ce propos un texte étonnant de León de Laborde constatant dans son 'Rapport' sur la première grande Exposition Universelle de 1851, que ses contemporains ne reconnaissaient pas spontanément sur les plaques photographiques les lieux et les êtres qui les entouraient".

¿Cuál es la base de estas observaciones? Ciertamente un hecho de la máxima importancia, que viene a abonar muchas de nuestras afirmaciones, que coincide con muchas investigaciones recientes, y que confirma la presencia de las *optische Schichtungen* de las que ya Wolfflin hablaba…

La transformación en la perfección "especializada" que a menudo hemos asegurado es una de las explicaciones mejores de las transformaciones de nuestros gustos, y sobre todo de las transformaciones en la comprensión del arte, se confirma por las fotografías y el cinematógrafo en un lapso particularmente breve (precisamente a causa de la rapidez de evolución de estos medios mecánicos de expresión) hasta el punto de permitirnos tener documentos orales y escritos totalmente probatorios, acerca de la necesidad de "aprender a ver" y acerca de la inequívoca mudanza de nuestras facultades de disfrute.

2. *Un nuevo "universo formal"*

El otro elemento positivo y de interés dramático al que antes aludía es el ensanchamiento y la profundidad a los que —por medio de la técnica fotográfica y cinematográfica— ha llegado nuestro "universo formal". Es, de hecho, la búsqueda de una visión de la naturaleza global y unitaria, que nos consienta finalmente abarcar los nuevos horizontes escudriñados por la ciencia, y que sobre todo llegue a suscitar un arte renovado: síntesis necesaria entre individuo y sociedad, entre hecho y cálculo, entre visión del pasado y del futuro. También el profano que mire sin anteojeras las nuevas imágenes que el mundo de

hoy nos ofrece no dejará de observar ciertas curiosas analogías, ciertas afinidades arcanas entre las formas del nuevo universo, que han desvelado la física, la biología, la histología, las matemáticas y las que el arte de vanguardia ofrece en muchos de sus sectores.

El tiempo ha quedado en suspenso por la cámara fotográfica: la fotografía estroboscópica ha fijado —mediante la suma de imágenes sucesivas— nuevas estructuras antes sólo supuestas; los rayos infrarrojos, los rayos X, han hecho posible la fotografía de lo invisible, el cinematógrafo ha permitido hacer más lento o acelerar el tiempo de todos los fenómenos, y darnos el recorrido apreciable de un devenir que de otra manera únicamente sería calculable. Pero, lo que es más sorprendente: el mismo espacio ha visto sus dimensiones trastocadas: lo extremadamente pequeño y lo extremadamente lejano, lo microscópico y lo telescópico, se han hecho comparables, se han llevado a la misma escala de magnitud gracias a los recursos técnicos y se han hecho visibles analogías impresionantes entre las *Gestalten* de los astros y de los núcleos, entre los pelos de los paquidermos y las "pestañas" de los microbios.

En un libro curioso y estimulante de Gyorgy Kepes[5] podemos, justamente, ver fotogramas que ya se han convertido (para emplear las palabras de Charles Morris) en "símbolos poslingüísticos, símbolos cuyo significado sólo está determinado en parte por los símbolos lingüísticos usados para describirlos; fotografías que no deben considerarse como obras de arte, pero sí como base para la creación de imágenes visuales".

Estas palabras sintetizan nuestro discurso y lo confirman: no se consideren estos fotogramas como datos artísticos, considérense más bien como elementos inéditos y nuevos que una naturaleza transfigurada nos ofrece para enriquecer nuestro patrimonio de impresiones visuales.

En efecto, vemos libélulas, fragmentos de infusorios, mohos, pólipos, diatomeas, cortes de huesos y de diversos tejidos, fragmentos de cristales, estambres de flores, bacterias, papilas linguales, formaciones químicas y microscópicas, serpentines de refinerías, señales de tráfico, galaxias…

Y verdaderamente tampoco la pintura moderna puede esquivar estas leyes que parecen dictadas sólo para la ciencia: las vicisitudes de los estilos no son más que un lento aproximarse de trasmutaciones formales dirigidas hacia un único principio que las rige: la continua alternancia de cosmos y de caos, el continuo paso de un equilibrio estático a otro dinámico, el continuo descubrimiento de la *Gestalt* que satisfaga las facultades perceptivas peculiares del hombre.

Y entonces será cuestión de preguntarse: ¿qué es lo que distingue al fin y al cabo las imágenes fotográficas de las sustancias naturales —amplificadas, aplanadas, solarizadas, "estroboscopizadas"— de las creaciones abstractas, manchistas, nucleares, etc. de toda esa pintura contemporánea que presenta a menudo impresionantes analogías con

aquéllas? La respuesta solamente puede ser una: el mismo elemento que ayer diferenciaba el paisaje real ofrecido por la naturaleza del retratado por la pintura paisajística, aquel elemento que nunca podrá precisarse en términos científicos ni en términos filosóficos, pero que justifica que se pueda hablar de "obra de arte", creación artística, sólo cuando la voluntad concreta del artista pretenda hacerla tal, bien valiéndose de objetos ya ofrecidos por el ambiente (tal vez del manubrio de una bicicleta vieja como hizo Picasso, acaso de objetos "encontrados" como los de los dadaístas o del *pop-art*) o quizá también de las imágenes macro y microscópicas fijadas por el aparato fotográfico. He aquí el dilema conclusivo: también los fotogramas (como los recogidos por Kepes en su libro) son o pueden ser considerados a veces "obras de arte", pero únicamente cuando hayan sido seleccionados, cortados, "montados" *ad hoc.* Las imágenes que se nos ofrecen no son las reproducciones groseras de un "paisaje nuevo"; son "interpretaciones" del mismo, y como tales, sin más, pueden constituir un nuevo y extenso "bagaje icónico" del que puedan valerse nuestras futuras imágenes para desarrollarse y elevarse al rango de obras de arte autónomas.

3. *De la fotografía al cinematógrafo*

De la fotografía inmóvil a la móvil, el paso fue breve e inevitable, y, en efecto, en el transcurso de pocos decenios, desde que los primeros daguerrotipos comenzaron a hacer las delicias de la humanidad ochocentista, se logró la realización de las primeras películas cinematográficas; no nos incumbe volver a narrar la historia y a recordar sus prodigiosos desarrollos. Lo que me interesa es recordar cómo en el acto mismo de la invención y de la realización del filme como "narración", primero muda, después sonora (*The Jazz Singer,* 1927), luego hablado, en colores, estereoscópico… venía actuando, casi sin conocimiento del público, aquel medio expresivo que había ya menoscabado, minado, gran parte de la razón de ser del teatro, de la ópera lírica y de otro género de espectáculo. Medio que transferido después a la pantalla de televisión debía de hecho mezclar lo "verdadero" con lo inventado, lo documental y lo ficticio, la *tranche de vie* y el suceso periodístico, hasta el punto de hacer posible la consideración definida y objetiva de un elemento existencialmente activo o de uno estéticamente nulo a través de una idéntica "carga afectiva" y de una análoga indiferencia estética.

Me interesa solamente plantear aquí brevemente algunos de los argumentos que juzgo fundamentales para un esbozo de "estética fílmica" prescindiendo de cualquiera precisión histórica, crítica, en torno de este arte. Trataré, por consiguiente, de indagar hasta qué punto el cinematógrafo puede ser considerado como un arte figurativo, literario o plástico. Cuáles deben ser juzgados los medios expresivos apropiados para este arte,

cuál es la diferencia entre percepción "especializada" fílmica y afílmica y cuál la distinción entre realidad e irrealidad en el lenguaje cinematográfico, y en fin cuál es la problemática que interviene en la consideración del lenguaje peculiar, propio del llamado "filme de arte".

El hecho mismo de ser un arte "nuevo" hace que lógicamente este arte tenga sus leyes propias, y sus atributos específicos e inéditos. Y efectivamente, sostengo que es esencial considerar —para bien o para mal— la necesidad de la *autonomía del lenguaje fílmico,* que es netamente diferente del plástico, del figurativo, del literario, del musical, aun cuando se valga de numerosos elementos tomados en préstamo de ellos. Si todas y cada una de las artes tienen su particular eficacia —mágica, apotrópica, religiosa, social— que trasciende del mero dato hedonístico e incide de manera profunda en la razón de ser misma de nuestra existencia (y ésta debe ser la primera motivación de la "necesidad estética" que ha permitido y permite al arte subsistir y perdurar a través de siglos y milenios, a través de guerras y pestilencias, de explosiones atómicas y raciales…), pues bien, la eficacia del filme como arte radica precisamente en esto, su fingir una *tranche de vie* aparentemente superponible a nuestra vida, aun cuando más peligrosamente distinta; aquella *tranche de vie* que hace aceptable para "la moral corriente" filmes como *Rififi* de Dassin, *Las diabólicas* de Clouzot o *Pigni in tasca* de Bellocchio y las recientes películas inglesas *El coleccionista, El sirviente* que nos permite asistir y participar en la irrealidad del *Milagro de Milán,* en el surrealismo de un *Uomo ombra,* en lo sobrenatural de muchos filmes de *science fiction* ("fantasía científica").

Esta característica de fingir una realidad, que en efecto es muy irreal, es su lado positivo y negativo a un tiempo, porque es a la vez el arma de que se puede servir un hábil "director ético" para manejar la opinión pública, mientras que es también una potente palanca que permitirá la inserción de constantes éticas y estéticas capaces de modificar el gusto, las costumbres, la moda, el estilo de una época más de cuanto pudieran hacerlo la pintura, la música y el teatro reunidos.

La tarea, la función del filme, por consiguiente, hasta su extremo concepto de filme de arte, crónica de televisión, filme científico, "science fiction", es enorme, y puede oscilar desde las más altas cumbres estéticas a los más inimaginables abismos éticos.

4. *Autonomía de los medios expresivos del cinematógrafo*

Si queremos considerar el cinematógrafo como un arte autónomo —y será preciso hacerlo, por muchas reservas que queramos poner a su dignidad estética— es importante precisar cuáles son aquellos elementos más típicos de este arte que de los otros, los que se han desarrollado precisamente a consecuencia del advenimiento de la nueva técnica.

Entre éstos, estudiados por otra parte con precisión extrema por los mejores tratadistas,[6] algunos por lo menos son peculiares de este arte, precisando: el encuadre (la particular composición de la imagen fílmica, que le presta personalidad y significado); el montaje (o sea el conjunto coordinado y rítmico de los diversos encuadres). Bastará señalar las muchas subdivisiones propuestas para los diversos tipos de montaje,[7] como la antítesis, el paralelismo, la analogía, el sincronismo; y, será suficiente añadir cómo en los que son auténticos recursos técnicos de la toma fotográfica (primer plano, campo medio, lejanía, movimiento de cámara, contracampo, toma de altura, de abajo, disolvencia)[8] pueden en cierto modo permitir el enunciado de las reglas esenciales armónicas y contrapuntísticas que presiden el nacimiento de la obra fílmica. Y para continuar el paralelo con la música, podría observarse que, al igual que en ésta, algunas normas armónicas hubieron de sufrir alternativas notables. También en el cinematógrafo asistimos al uso más o menos igual de algunos de tales recursos técnicos (prevalencia de primeros planos, abuso de disolvencias, etc.) que hasta cierto punto no pueden considerarse únicamente como razones mecánicas y extrínsecas, sino como verdaderas piezas de un lenguaje expresivo íntimo.

5. *Importancia de los estudios psicológicos aplicados al cinematógrafo*

Mas aun considerando los diversos géneros de encuadre, sostengo que pueden considerarse como más típicos de este arte, al menos en su actual fase de evolución, aquellos que se valen de planos de visión o bien oblicuos o bien horizontales o verticales, es decir, que tratan de subrayar una profundidad espacial, en realidad inexistente, obteniendo de ese modo aquellos efectos de irrealidad a los que ya he aludido. Considero, además, típico del cinematógrafo aquel tipo de montaje que a través de secuencias parciales lleva a la abolición de la habitual continuidad espaciotemporal y obtiene aquella originalísima disociación del elemento temporal y del espacial, de la cual sólo este arte nos ha dado la verdadera medida. Pensemos en efecto, en la aritmeticidad en las sucesiones, en la elasticidad de las diversas duraciones, en los imprevistos cambios de lugar y de tiempo, en la marcha atrás de los acontecimientos, todo esto obtenido mediante la hábil manipulación del material fílmico. Esta *inconsecutio* del tiempo cinematográfico ha dado lugar, por otra parte, a obtener amplio partido también de la narración y del teatro más recientes, y es oportuno e interesante hacer notar el influjo indiscutible ejercitado por ella en la literatura, y especialmente en la novela. Basta recorrer algunas novelas recientes (Robbe-Grillet, Butor, Beckett) para darse cuenta de esta rápida asimilación por parte de la novela de las trasposiciones y acortamientos

temporales, de aquellas "imageries" oníricas, del pensamiento hablado, de los bruscos cambios de tiempo y de lugar, a los que el cine nos ha acostumbrado. Tanto que podría afirmarse que precisamente ha sido el cine el que ha abierto el camino a un nuevo sistema expresivo ignorado antes por las artes de la palabra y muy pronto convertido casi en afín a ellos.

Antes de abandonar este capítulo, quisiera señalar el hecho de que en muchos de los estudios psicológicos y experimentales llevados a cabo en torno de este arte han surgido observaciones importantes que conciernen sobre todo a la peculiar actitud de nuestra percepción en relación con el cinematógrafo, y que no pueden dejarse de tomar en consideración al evaluar su alcance artístico. Algunas observaciones, por ejemplo, como la de la sucesión y simultaneidad fílmica, la ausencia de una profundidad espacial, la reversibilidad del tiempo cinematográfico, la diversidad entre imagen fílmica e imagen real, y sobre todo los análisis referentes al tiempo fílmico (en el que la importancia de la aceleración o del retardo rítmico equivale a una auténtica constante estética), son elementos que, aunque comúnmente descuidados, deben ser incluidos en el estudio de los principios formativos de este arte.

Efectivamente, se han hecho estudios minuciosos para tratar de precisar las relaciones entre percepción y disfrute cinematográficos, pero aquí no me es posible más que recomendar su lectura.[9] De todos modos, es importante observar cómo a través del examen de la actitud perceptiva del hombre ante la película cinematográfica ha sido posible percatarse de las transformaciones que tienen lugar en el hombre mediante lo que podría definirse "acondicionamiento fílmico". No quiero sutilizar aquí sobre el hecho de que elementos de carácter de experiencia deban o puedan entrar en juego en la comprensión del lenguaje fílmico (es decir, si es indispensable una experiencia subjetiva o si tal experiencia se adquiere más o menos instantáneamente o es "hereditaria"); me guardaré bien de pronunciarme sobre una materia tan dudosa como la de la preeminencia de los datos empíricos y todavía menos de la capacidad perceptiva y artística. De cualquier manera, es cosa que parece probada, que en los primeros tiempos del cinematógrafo, la "lectura" de la película era extremadamente ardua para muchos. Hecho que se repite todavía en los pueblos salvajes (y también en pueblos "cultos" que no están todavía familiarizados con este medio), mientras que es rarísimo que tenga lugar en las poblaciones urbanas del Occidente.[10]

He señalado estos hechos porque permiten plantear un "discurrir" más vasto en torno de este arte, y en realidad en torno de las artes visuales, y permiten justificar la opinión de quienes querrían identificar la estética del cinematógrafo en su parcial sumisión a las exigencias de la "cámara" y en su "permanecer" suficientemente alejado de la "realidad" del mundo exterior.

El hecho de considerar la no-realidad del filme como un elemento esencial de su valor artístico, ya había sido señalado por Rudolf Arnheim,[11] a quien se deben algunos de los más importantes y primeros ensayos estético-psicológicos dedicados a este arte. Arnheim sostenía precisamente que algunas características técnicas propias del lenguaje fílmico —llamadas por él "medios formativos" (como la proyección de cuerpos en superficie, la abolición del contenido espacial, la limitación del cuadro, las deformaciones perspectivas derivadas de la bidimensionalidad y el veloz agrandamiento de los objetos que sustituye a la auténtica perspectiva)— son las que hacen este medio expresivo más específicamente artístico. Y basado en esas observaciones (hechas en el tiempo del cinematógrafo mudo) Arnheim consideraba dañosa la aparición del cine sonoro. Lo mismo puede afirmarse —hoy que el cine sonoro ha sido universalmente aceptado— a propósito del fime tridimensional, estereoscópico, que muchos (Holthusen) juzgan negativamente, por la eliminación de algunas de las características de no-realidad del filme acostumbrado.

No me extrañaría, naturalmente, que también el estereofilme, el fonofilme y después el cromofilme se aceptasen y divulgasen sin que por ello se perdiera del todo la cualidad artística del cinematógrafo. Es cierto, sin embargo, que algunos recursos de los primeros años heroicos del cinematógrafo (tales como contrastes y analogías de forma entre objetos, analogías de movimientos, contemporaneidad cronológica espacial, y combinaciones de campos alejados y primeros planos) han ido cediendo más o menos el paso a una tendencia narrativo-psicológica, más bien que técnico-fotográfica o, mejor dicho, figurativa, cual era la que caracterizó las primeras épocas.

En otras palabras, "la figuratividad" ha pasado a segundo término ante la narratividad literario-teatral. El uso en un tiempo tan corriente de las disolvencias, primeros planos, desplazamientos de cámara, ha cedido el puesto a una búsqueda mayor de limitarse a dar del modo más apropiado y legible la secuencia y, sobre todo, ha desaparecido el acusado *asincronismo* debido a la rapidez rítmica del cine mudo en comparación con la necesaria lentitud del cine hablado. Y esto justifica, según Aristarco, el pesimismo relativo de Arnheim acerca del valor estético del cinematógrafo más reciente.

6. *Realidad e irrealidad fílmica*

Un elemento bastante significativo que permite distinguir netamente y hasta diría inexorablemente el filme de la novela y en general del arte narrativo, es el hecho de que el cinematógrafo, como afirma Souriau, se desenvuelve siempre "en tercera persona"; me explicaré: bien sea que en un preámbulo el actor (presunto autor de la narración y protagonista a la vez) anuncie en primera persona los acontecimientos, bien sea que como ocurre corrientemente la acción se nos ofrezca desde el comienzo como "vista

desde el exterior", bien sea que intervenga, como a veces ocurre, un comentario en forma de "voz parlante", siempre será el personaje como tal el que contemplaremos y tomaremos *for granted:* será imposible, por lo tanto, todo ese extenso bagaje de observaciones, comentarios, interpretaciones, añadidos por el autor en su novela, y que permanecen como tales sin transferirse de modo automático a la *dramatis personae:* y por otra parte faltará, como ocurre en el teatro, la continua posibilidad de un "control de la realidad" dado por la estructura misma de la obra teatral, en la que siempre es evidente y sobrentendida la calidad ficticia y emblemática de la escena.

Por eso son curiosos, pero naturalmente sólo paradójicos, aquellos filmes en los que la realidad misma se vive por dos personajes de distinta manera, o por el mismo personaje colocado en dos situaciones antitéticas (como en el conocidísimo *Sogni perduti* o en la *Vie en Rose*) en donde para obtener el efecto de la realidad no en tercera persona, se está obligado a tomar dos veces la misma escena con características realistas diferentes, mientras que en realidad son tales sólo en la imaginación del protagonista.

Este mecanismo ha sido totalmente transferido al teatro que tan a menudo ha hecho uso recientemente de elementos tomados del cinematógrafo —por ejemplo, en el *Engranage* de Sartre que él llama precisamente "escenario" y que ha sido pensado y escrito como escenificación y que en el escenario adquiere un carácter de ambigüedad surrealista característico del cinematógrafo.

Pero en condiciones normales (y el "pensamiento hablado" usado en la versión cinematográfica del *Strange Interlude* de O'Neill o de hecho en la *Fossa dei serpenti* no es otra cosa que un artificio más, que busca ofrecernos el pensamiento mismo del protagonista y no el del presunto autor) el personaje será siempre "tomado en serio" porque su realidad existencial tendrá siempre la mejor parte sobre aquella hipotética realidad imaginaria que el autor pudiera haber querido infundirle. El espectador, pues, *debe* creer siempre lo que ven sus ojos: la irrealidad del filme se identifica *ipso facto* con la realidad del espectador. Podríamos deducir de estas observaciones una conclusión simplista, es decir, que no es posible considerar el cinematógrafo de la misma manera que las otras artes en las cuales el lenguaje artístico permanece siempre autónomo. De hecho esa cualidad de "significado" simbólico propia de todo lenguaje artístico en el cinematógrafo se reduce a un mero hecho perceptivo identificable siempre, o casi siempre, con los datos fenomenológicos ofrecidos en la pantalla. Si de hecho a nadie le parecerá ante una pintura, aun ante la más naturalista, o al leer una novela, aun la más anecdótica, experimentar la sensación de encontrarse al nivel de la realidad del mundo externo; es, en cambio, esta sensación del "tú por tú" existencial la que sacudirá al espectador del filme; de modo que únicamente un análisis agudo, un esfuerzo de emancipación de su razonamiento para librarse de la visión, una meditación sucesiva renovada, le permitirán analizar detalladamente las imágenes fílmicas que

precedentemente ha “vivido” y lograr establecer la diferencia de la “realidad” a-fílmica (Souriau), en tanto que la función y el alcance efectivos de las mismas le parecerán al principio sólo los de recrear ante sus ojos un trozo de vida vivida en la cual está dispuesto a participar gustoso y a fondo, sin darse cuenta siquiera de cuánto esta “realidad fílmica” se aparta en efecto de la habitual realidad fílmica.[12]

Este fenómeno se encuentra más fácilmente en el cinematógrafo que en el teatro, en donde, como antes dije, el mundo del espectador y el de la escena se separan de manera más neta, y en el que la acción aun cuando presentada de la manera más realista, siempre es “vista desde el exterior” y no convivida.

El cinematógrafo se llega, pues, a imponer como arte no gracias a una reproducción de la realidad extrínseca, sino de una “falsa imitación” de la misma, que ata al espectador y le impone su apariencia de realidad tan alejada de la realidad de su existencia cotidiana. Los recientes intentos de filme estereoscópico, después de los filmes en colores y hablados, no han hecho otra cosa que tratar de acrecentar la premeditada y palpable imagen realista de los acontecimientos; pero sin comprender que la peculiaridad del lenguaje fílmico consiste, no tanto en su absoluta identificación con las situaciones y los mecanismos perceptivos del mundo externo como con lo de irreal que persiste en este lenguaje. Y digo “irreal”, no en el sentido de “antirrealista” sino en el sentido técnico del “medium” expresivo del que este arte se vale. La validez de obras maestras antiguas y recientes (desde *Vampiro* hasta *Ladrones de bicicletas,* desde *Potemkin* hasta *Quai des Brumes* y a *Ordet* de la *Aventura en el desierto rojo*) reside no en su mayor o menor realismo del contenido sino en el mayor o menor grado de desprendimiento de la atmósfera de una realidad *a-fílmica* y en el mejor logro de una realidad *fílmica.*

7. *Función de la música en el filme*

Acerca de todo lo que hemos dicho bajo el epígrafe precedente, si estudiamos el papel de la música en el cinematógrafo, tal como hoy se nos presenta, veremos fácilmente que la función del acompañamiento sonoro representa la mayoría de las veces un simple factor atmosférico, anodino e impreciso, algo que sirve para formar en mayor o menor grado ese aura sonoro-rumorosa presente en el mundo exterior. Y quizá es exacto por esto afirmar que la música asume una función realista porque muy a menudo puede observarse que la ausencia de todo acompañamiento en algunas secuencias es mucho más eficaz que el acompañamiento mismo; o sea que al interrumpirse la música para dejar su lugar a una acción que se desarrolla en silencio perfecto, aumenta la eficacia de esa acción, porque muestra al desnudo sus caracteres de “anomalía” que la música precedente había enmascarado y hecho menos evidentes.

La música, por tanto, aparte de los casos en los que se destina a intentos particulares, como en ciertos filmes musicales (por otra parte rara vez de interés desde el punto de vista artístico) tiene como finalidad principal la de favorecer la verosimilitud de la narración fílmica, prestándole esa "corporeidad", aquella dimensión que no posee la pantalla. Y esto justifica también la conocida teoría del *asincronismo* cinematográfico, según la cual la posibilidad de fusión y concordancia del tiempo musical y del tiempo real sirve para justificar el hecho de que la inclusión en la aventura fílmica de una "duración" musical tan distinta de la realidad cronológica, ayude a sostener y a exaltar la duración, aunque ficticia, propia de la acción fílmica.[13]

Todo lo antes dicho explica, además, por qué la música del cinematógrafo ha de ser la mayor parte de las veces anónima, y de poco relieve, para no adquirir supremacía sobre la acción y no atraer sobre ella la atención del espectador. La música, por eso, deberá ser escuchada, pero no percibida de modo consciente, deberá desarrollarse en aquella zona del limbo que constituye el pantano que se extiende entre sensaciones y percepciones y de la que habitualmente el arte jamás debería valerse. Para alcanzar mejor tal fin, se podría, de hecho, afirmar que la música debe ser de calidad mediocre, privada de cualidades artísticas absolutas, para ser adaptable a su fin, el que lógicamente es bastante triste. De todas maneras, es de hecho un dato que el cinematógrafo se ha adueñado también del elemento sonoro y se ha valido de él para atraer y captar al espectador haciéndole más y más esclavo ya sea del elemento visual o del sonoro, hasta el punto de no permitirle en condiciones normales liberarse de ellos durante la proyección de toda la película.

8. *Filme realista y filme abstracto*

Se ha especulado tanto desde un punto de vista publicitario sobre el concepto de "realismo" cinematográfico, que me parece oportuno precisar, al menos de manera breve, mi opinión acerca de ello. En realidad, la confusión mayor se refiere al intercambio de términos, entre "realismo" y "verosimilitud",[14] entre realismo entendido como factor social y realismo entendido como "posibilidad alcanzable" de las secuencias presentadas. Nada en efecto más antirrealista que el cinematógrafo, aun en sus experiencias más socialmente realísticas (como por ejemplo, las que han dado el éxito a muchos de nuestros mejores filmes, como *Sciuscià, Ladri di biciclette, Paisà,* etc.); la utilización en ellas de tan frecuentes inversiones cronológicas, de tan frecuentes "cortes" temporales, de saltos topo-cronológicos tan imprevistos como incomprensibles (para el que no tenga alguna experiencia), y el ofrecer de cualquier "pedazo de realidad" sólo un lado a menudo emblemático o de hecho sobrerreal, el coartar la acción injertándole una

duración que no es nunca la de la vida vivida puesto que siempre es una duración psicológica más que física, hace que el cinematógrafo nos acostumbre a creer en una manera de existencia entre onírica y figurativa, entre teatral y novelesca, que está muy alejada de la realidad de la vida vivida, pero que necesita de una absoluta *verosimilitud* para que el público pueda aceptarla.

Del llamado filme "realista" pasamos al que se califica de "abstracto", que hasta ahora ha logrado escaso reconocimiento al contrario del primero. Efectivamente, los intentos de crear secuencias fílmicas basadas exclusivamente en imágenes abstractas (en el sentido que se da a este término en pintura), es decir, sin utilizar imágenes tomadas de la realidad sino utilizando bien fotogramas creados por el arte con variados recursos técnicos, o bien tomas fotográficas de objetos y elementos provistos de un peculiar interés plástico y formal;[15] han sido múltiples (recordemos aquí los de nuestro Richter, Veronesi, Pillet, Vasarely) pero hasta hoy han fracasado. Salvo algunos efectos decorativos y ornamentales agradables que han encontrado su mejor ejemplificación en películas publicitarias, y salvo un interés puramente científico en la problemática de la percepción visual de los elementos en movimiento, esta clase de expresiones ha resultado bastante insuficiente en sugestiones y eficacia; ni siquiera el hecho de que algunos encuadres o algunas secuencias hayan podido provocar un fugitivo interés en un público de especialistas, es suficiente para darles "validez". De todo esto creo que es posible deducir, una vez más, el carácter esencialmente "popular" del cinematógrafo, cuya característica principal es el amplio contacto con el público y la posibilidad de la rápida e inmediata comunicación con él. El filme abstracto, por consiguiente, por lo menos hasta el día de hoy, no puede ser considerado de otra manera que como un experimento "sofisticado" y hermético con tendencia a trasponer en el dinamismo propio del cinematógrafo un elemento visual parangonable con los elementos de la pintura no "objetiva", y un experimento todavía menos idóneo y menos admitido de lo que hayan sido los intentos de dar movimiento a la escultura como en las obras de Calder, Chadwick, Martin y Munari. De hecho, mientras los últimos permanecían aún fieles al "medio expresivo" propio de la escultura contentándose con hacerlo móvil, el filme abstracto ha creído posible lograr una pintura móvil, en contra de la cualidad esencial de este arte: la de estar destinado a un lento y constante disfrute estático, y no la superposición de imágenes que se van borrando sucesivamente. Y ésta es también la razón de la exigua oportunidad del filme artístico, como en breve veremos, del filme artístico, es decir del que traspone en la pantalla fragmentos de obras figurativas en sucesión rápida y continua.

9. *Lenguaje fílmico y lenguaje plástico en el filme de arte*

Al estudiar un problema como es el del filme de arte, es necesario establecer una distinción previa entre lenguaje fílmico y lenguaje figurativo, o plástico, si así se prefiere llamarlo. Si el cinematógrafo, en efecto, a más del elemento literario, sonoro, teatral, etc., es deudor esencialmente del elemento figurativo, mejor dicho pictórico, no se puede desconocer, sin embargo, la existencia de un medio expresivo peculiar del que sólo este arte es depositario, y que sólo a él debe su existencia, por lo que debe llamársele: lenguaje fílmico.

En el "filme de arte" (considerado no como filme de valor artístico particular sino como filme que utiliza y maneja motivos tomados en préstamo de las artes visuales: pintura, escultura, arquitectura, danza, folclor, etc.), el elemento figurativo corre a menudo el riesgo de avasallar al elemento fílmico y éste es uno de los mayores peligros y errores en que pueden incurrir los creadores y realizadores de tales películas.

Por esto, en mi opinión, es necesario distinguir netamente entre *filme acerca del arte* y *filme de arte:* los primeros, que se pueden identificar con los que Ragghianti bautizó con el nombre de "critofilme",[16] deberían ser concebidos preferentemente con fines didácticos y, con ese título, no tendrán necesidad de perseguir la eficacia comercial y ni siquiera la eficacia fílmica propia, pues deben ser considerados sobre todo, como instrumentos dóciles y desde luego utilísimos de enseñanza.

Los segundos, por el contrario, son "documentales de asunto artístico": por ejemplo, el filme sobre *Matisse,* de Campaux, el filme sobre *Sutherland,* el de *Léger in America,* el de Moore, *La Comunità millenarie* o *Le inmagini popolari siciliane,* el de la *Visita a Picasso,* de Haesaerts, o el magnífico *Picasso,* de Clouzot.

Estos filmes, al contrario de los primeros, deben responder a ciertos requisitos comunes a todos los documentales que se proyectan como comienzo de espectáculo en una sala pública corriente: deben, por consiguiente, ser ágiles, convincentes, fácilmente legibles y comprensibles y, sobre todo, creados conforme a un lenguaje típicamente fílmico más que plástico. Es efectivamente bastante problemático que un público profano pueda seguir sin protestas un filme científico acerca del arte (de la misma manera que no está dispuesto a seguir comúnmente un filme científico sobre física o medicina). En cambio, a través del filme de argumento artístico, el público podrá obtener utilísimas nociones culturales que al mismo tiempo serán para él un satisfactorio "espectáculo público". Pero, a pesar de todo, el filme artístico tal como se suele presentar no toma bastante en cuenta las relaciones proporcionales y de escala de la composición de la pintura de que se trata, y así presenta exceso de detalles, demasiados "primeros planos", y hace uso de demasiados "trucos" fotográficos que falsean y a menudo confunden la mente del espectador que no está suficientemente preparado. El mismo hecho de presentar en trozos la unidad de la pintura objeto del filme de arte impide al espectador tener una visión unitaria de la obra, pero, además, a menudo se descuidan las

proporciones y las escalas conscientemente buscadas, que son indispensables para el justo disfrute de la pintura. Descomponer y proyectar en una sucesión de secuencias las escenas que en una pintura, por ejemplo, del Trescientos o el Cuatrocientos, aparecen simultáneamente, aunque "cronológicamente" sean sucesivas, priva de su atmósfera típica y peculiar a gran parte de la pintura de aquella época. Las mismas consideraciones podrían repetirse a propósito de muchas situaciones análogas: por ejemplo, la anormal ampliación de detalles minúsculos o el acercamiento perspectivo de detalles lejanos, obtenidos por el uso de un primer plano, que falsea la relación dimensional del conjunto.

Estas observaciones son válidas, naturalmente, siempre que se considere el filme acerca del arte como un filme didáctico, concebido para suministrar un análisis mejor de la obra de arte figurativa; porque si en vez de esto se considera el filme solamente por su valor artístico específico, es decir, por su valor fílmico, entonces no será ciertamente con semejantes descomposiciones y recomposiciones figurativas con lo que se podrá obtener un buen filme; sino mucho más probablemente con la mezcla e integración de secuencias de exteriores relacionadas con el ambiente del artista, con las obras de arte del mismo, yuxtapuestas y aproximadas de modo que se cree la particular atmósfera fílmica propia de la naturaleza en movimiento tan típica de este peculiar lenguaje, pero tan lejana del abstracto y estático de la figuratividad pictórica y escultórica.

10. *Cinema y televisión: ¿valor estético o únicamente informativo?*

Cuando se habla de "realismo cinematográfico" o de "fidelidad a la realidad del mundo exterior", naturalmente es preciso considerar el problema de la televisión, esto es, de cómo debe valorarse —desde un punto de vista estético, por supuesto— el advenimiento de esta nueva forma técnico-expresiva, y sobre todo *informativa,* que tan rápidamente ha penetrado en las costumbres y en el "panorama visual" de gran parte de la humanidad actual.

Creo que para fines estéticos y metodológicos es oportuno establecer una distinción bastante neta entre espectáculo cinematográfico y espectáculo de televisión. Digo "espectáculo" puesto que en realidad la televisión es un elemento espectacular además de informativo, didáctico y hedonístico. Si por otra parte las transmisiones televisadas de películas o de otros espectáculos teatrales se pueden considerar más o menos equivalentes a los originales, y como tales aquí no nos interesan, no se puede decir otro tanto de las transmisiones "de toma directa" que traen consigo, por el contrario, situaciones totalmente arrancadas de la realidad, no truncadas, no elaboradas, como ocurre con muchas tomas deportivas, políticas y de crónica cotidiana, y que constituyen

por cierto el aspecto más original y nuevo de este medio. Y precisamente en este hecho de la presentación directa y casi exenta de "trucos" de un acontecimiento ocurrido o que está ocurriendo y en el que la posibilidad de "dirección artística" (montaje, escenario, encuadre) es tan escasa, reside el verdadero punto neurálgico de nuestro problema estético.

Así, he observado —y creo que ello responde a la realidad— que casi siempre también ante estos "espectáculos" que no son otra cosa que vida real fotografiada, el espectador se siente arrastrado, sin embargo, a figurarse una especie de universo fílmico superpuesto al real. Las lágrimas del estudiante reprobado, las payasadas del protagonista extemporáneo, las manifestaciones del atleta al llegar a la meta, la mímica del árbitro, la elocuencia oratoria del político, etc., se acogen de la misma manera que si fueran "trozos fílmicos"; es decir, como obras artísticas embrionarias (y aquí "artístico" quiere decir irreal, ficticio, inventado, simbólico), obras en las cuales, entre otras cosas, se prescinde de toda verdadera participación ética, la cual por el contrario está presente en los acontecimientos reales. Fácil es darse cuenta del peligro no sólo ético sino estético que se esconde bajo esta aparentemente inocua trasposición de términos: muy a menudo es más eficaz el actor extemporáneo, involuntario, inconsciente, que el verdadero actor. Más convincente el drama de la vida vivida, que el de la vida inventada, como lo he podido comprobar hace poco en la serie de transmisiones televisadas *Espejo secreto,* al cuidado de Nanni Loy.

Como observa Umberto Eco[17] en su magnífico ensayo, el tiempo de la televisión se identifica casi siempre con el tiempo real, de la misma manera que la "realidad" de la toma directa sólo puede ser modificada parcialmente por medio de un montaje elemental por parte del operador extemporáneo, mientras que en el cinematógrafo, "toma, montaje y proyección", son tres fases muy distintas, que se identifican. Sin embargo, y ésta es una observación interesante, el director de televisión tiene la posibilidad de desarrollar el elemento de *improvisación* que no se realiza nunca en el filme, en tanto que este director deberá poseer esa misma capacidad de anticipar las imágenes que permitía el alternarse de las partes habladas por cada actor de la comedia del arte, o en cierto género de "variedades" actuales. La diferencia, sin embargo, está en el hecho de que en las improvisaciones musicales o teatrales, es la voluntad del artista la que decide el parlamento, aun cuando sea con poca lógica y con apresuramiento, mientras que en el caso de la televisión la voluntad es del momento que puede crear sucesos de lo más inesperados y que no entran dentro de lo previsto por el teledirector; y esto no hace sino confirmar una vez más cómo en este punto el factor artístico desaparece precisamente por una falta de consecuencia no sólo lógica, sino ideatoria.

11. *Significado y problemática de la "ficción científica"*

El advenimiento del cinematógrafo ha coincidido también, o mejor, ha permitido mayor precisión y realización más eficaz del sector figurativo-narrativo que se conoce hoy con el ambiguo nombre de "ficción científica" (o ciencia-ficción, mediocre traducción del inglés *science-fiction*).[18]

Es cierto que ya julio Verne, Stevenson y después Wells y H. H. Ewers fueron precursores de los tiempos actuales iniciando a sus lectores en relatos fantasmagóricos en los que los elementos seudocientíficos se alternaban y que creaban así una atmósfera ambigua de pesadilla divertida o de vicisitudes alucinantes; pero el cinematógrafo supo apoderarse de esta materia todavía dúctil y capaz de germinar y, con sus espectaculares medios técnicos, trasponerla en figuraciones tanto más eficaces cuanto más verosímiles. Los argumentos de semejantes filmes son casi siempre inverosímiles o incluso absurdos; pero lo suficientemente *verosímiles* para que el espectador pueda seguirlos "como si fueran verdaderos". La vieja advertencia de Aristóteles: "προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδυνατα εἰκοτα μᾶλλον ἤ δύνατα ἀπιϑανα" (*Poética,* 1460) es válida todavía: el hombre siente la necesidad de creer en lo imposible, mejor dicho, tiene necesidad de que lo imposible, lo improbable, pueda ser considerado como verosímil. En esto radica la oportunidad de considerar lo verosímil como un elemento siempre real en el relato y la novela, hoy como ayer.

Por esto en estos filmes no se tratará de realismo sino de verosimilitud, que puede estar muy lejos de cualquier realidad posible.

Pero no se termina aquí la tarea y el campo de acción de la "ficción científica".

En efecto, el fenómeno, como dije ya, impregna además de la estructura narrativa de la novela, también la figurativa: es suficiente tomar una revista infantil, para enfrentarse a las narraciones en forma de dibujos (monitos) en las que se ven tronar gigantescos mecanismos astrales; hombres de planetas remotos —generalmente transgalácticos— que se abalanzan sobre nuestro planeta; cuando no son los humanos los que invaden y dominan mundos inaccesibles y crueles; vestidos con ropas sintéticas de colores vivos y venenosos (violeta, azul cobalto, verde vejiga, etc.), los heroicos pilotos llegan a Alfa-Arturo, al planeta Cryptos donde los terribles Phants medio hombres y medio cabras guerrean con los apacibles "criprosianos". Alimentos a base de píldoras sintéticas, armas atómicas, amuletos simbólicos, sirven para dar un tono mágico y de iniciación a la narración; y esto cuando no se trata de narraciones seudocientíficas en las que médicos diabólicos hacen experimentos con medicamentos hormonales capaces de convertir en gigantes a las arañas o petrificar a los vivos *(La tarántula)* o en los que extrañas bacterias que llegan del espacio crean "ultracuerpos" idénticos a los humanos, pero privados de todo sentimiento y de todo principio ético *(La invasión de los ultracuerpos).* Estas mismas figuraciones transferidas y perfeccionadas en las pantallas, con el añadido del

insistente zumbido de la música electrónica, resultan de lo más venenosas y alucinantes. Véase por ejemplo un filme como *El planeta prohibido* y en él se hallará la gama entera de estos recursos: desde el ser mecánico —*robot* bondadoso y casi humanizado— hasta los ejemplares de flora y fauna imaginarias, hasta la extraña fuerza creada por los hombres de ciencia, superhumanos hasta la pesadilla, que se materializa en monstruo, sugerido por el inconsciente freudiano del que el hombre puede ser presa.

Todo ello flanqueado e injertado en la eterna alternativa del bien y del mal, de la bondad que vence a la perfidia, de la inteligencia que triunfa sobre la estupidez, y con el ineludible y consabido condimento erótico sentimental.[19]

¿Cómo debemos considerar estas producciones desde el punto de vista estético? ¿Cómo hemos de considerarlas ya sean fílmicas o narrativas y figurativas? Ciertamente como uno de los aspectos más significativos y también más peligrosos de nuestra época. Después de muchos años de reclusión en cenáculos restringidos, el arte —aliado esta vez con la ciencia más bien que con la religión— se ha impuesto a las masas. Esto, en mi opinión, es sintomático de dos hechos: la necesidad de unir el arte a un elemento fantástico superreal, mítico, mágico (que en otros tiempos traducía sus impulsos en realidades trascendentes efectivas, y que hoy recurre a las fascinaciones de un simbolismo elemental simplista, pero no por ello menos eficaz); la necesidad de restablecer relaciones directas entre el arte y el sector que hoy interesa más de cerca al hombre moderno, es decir, el sector de la ciencia, y sobre todo de la ciencia física, atómica, hormonal, psicoanalítica y mecánica. En una época como la actual en la que la religión casi ha perdido en todas partes la que fuera su antigua razón de ser y muchas de sus funciones, sólo la ciencia conserva —y facultativamente se atribuye— algunos requisitos que un tiempo correspondieron a la religión: bastarían para probarlo obras como las de Huxley y de Orwell, en las que más que el valor literario, es digna de alabanza la sincera búsqueda por conseguir una atracción más intensa y menos efímera sobre el lector, gracias a la mescolanza de arte y ciencia, de arte y "ficción científica".

Por esto, la "ficción científica" ha sabido interpretar esta peculiar necesidad del hombre de introducir el "mito" en el arte, sacándolo de la esfera de lo "real", de lo consuetudinario o de lo hermético. El peligro necesariamente está en que este arte despierte únicamente los peores instintos, "fantasías" oniroides, larvas seudocientíficas, empalagosas llamadas a la bondad y a la sabiduría; y de ese modo no hará otra cosa que bajar más todavía el nivel medio del arte y rebajar aún más el gusto ya bastante decadente del público. Pero si hay empeño por mejorar el nivel de estas producciones, escogiendo sus componentes literarios, figurativos y fílmicos, puede ocurrir que de esta forma nueva, tan vivaz y atrayente, de "arte popular", al igual que de las que ya hemos examinado, como el diseño industrial y la arquitectura tecnológica, puedan surgir importantes y nuevos impulsos formativos.

CONCLUSIÓN

Y una vez llegados a la conclusión, aunque muy aproximada y provisional, de este volumen, es el momento de preguntarse: ¿qué finalidad tiene este continuo afanarse en torno de las cosas de arte, en torno de secretos que jamás se nos revelan, en torno a datos y nociones sólo arbitrarias, si al fin no es posible llegar a precisar algo de carácter más general?

Pues bien, creo que si tomamos en cuenta algunas de las observaciones que hemos hecho acerca de las diferentes artes, esclareceremos por lo menos algunas de estas incógnitas. Hemos hablado, por ejemplo, del *asincronismo* musical y fílmico, del *asintactismo* literario, de la *ambigüedad* semántica y figurativa; hemos visto que el cinematógrafo trata de introducirnos en la equívoca dimensión del sueño, en la que nuestra personalidad se anula y nuestra conciencia se hace más tenue. Algo análogo puede observarse también en mucha de la pintura reciente: los movimientos "informales" "op" y "pop" están dirigidos hacia una sola meta: el nacimiento de una nueva realidad figurativa que nos es ignota, pero que llevamos dentro; el llegar al logro de la obra a través de las etapas, que debemos volver a descubrir, de un proceso incesante de metamorfosis.

Es la actitud, la actitud enigmática e involuntaria del pintor y del escultor más sensible, más emotivamente dotado (aunque no siempre dotado de "talento" manual), lo que de vez en cuando logra hacernos vislumbrar el resplandor de un horizonte nuevo. Ese horizonte puede tener la serena dulzura, la nocturna profundidad del más puro cielo estrellado, o la caótica y tumultuosa exacerbación de una explosión nuclear. Pero no lo logra en el arte, según los principios sancionados por una voluntaria ascención ni por una voluntaria elevación. Estos horizontes se entreabren cuando menos se espera. Para ello los instrumentos de nuestra búsqueda ¡son tan toscos y obtusos!, precisamente porque debemos crear de la nada los mecanismos que han de sustituir a los ancestrales: juguetes inútiles ya en nuestras manos, que se tornaron forjadores inexpertos de nuestro futuro.

Los caminos pueden ser muchos: uno, erizado de leyes difíciles, fue el de la dodecafonía y el de la abstracción, y condujo a algunos —pocos— resultados vitales. Otro podrá ser —pero ¡cuán peligroso y falaz!— el uso de la máquina, que nos ha dado ya la música electrónica y las muchas formas nuevas creadas por la técnica de nuestos días. Y un camino será siempre el de la poesía, aun cuando esté plagada de neologismos desagradables, colmada de asintactismos y disonancias.

¿Deduciremos entonces que solamente es posible alcanzar una "nueva armonía" mediante lo enojoso y lo deforme? Acaso no se trata únicamente de esto. Se trata más bien, como he dicho varias veces, de llegar a una nueva realidad perceptiva. No son

suficientes las pequeñas habitaciones "deformadas" para convencernos del fracaso de la perspectiva, no basta un falso ideograma oriental reinventado por un artista europeo, para inventar un nuevo lenguaje pictórico. Lo que nos espera en vez de esto es una nueva dimensión integrativa, en la que nuestra misma existencia encuentre adaptación y se plasme convirtiéndose en hecho artístico, puesto que "arte" significa hoy algo muy distinto de lo que significó ayer y hace dos mil años.

Es demasiado fácil ser esclavos de la fascinación de Lascaux (lo que nos llevaría a creer en una perennidad de las formas artísticas); demasiado sugestivo el ejemplo griego o renacentista (que nos haría considerar decadente y decaída nuestra vida expresiva). El arte de que hemos de valernos y sin el cual no podremos ni evolucionar ni progresar deberá ser un arte integral e integrado, sustrato mismo de la vida global del hombre.

Superadas ya las diferencias de clases y castas, de gusto y de moda, un arte que se identifique con nuestra misma *propioceptividad* y que sea en todo instante la proyección de nuestra voluntad formativa constante e inédita.

Así, pues, si queremos tratar de llegar a una conclusión provisional sobre los significados y las posibles direcciones a que se encamina el arte actual, creo que debemos partir de algunas observaciones que nos ha sido posible hacer a propósito del cinematógrafo y de la fotografía, cuando señalamos la imposibilidad o al menos la dificultad de algunos individuos no preparados y acondicionados para lograr ver la escena representada; o sea, lograr "visualizar un esquema significativo" de las imágenes percibidas, pero no todavía "conceptualizadas". Esta observación episódica es extensible a todas las expresiones artísticas de nuestra época, y de todas las épocas en general, y puede llevarnos a conclusiones bastante amplias.

Si existieron sin duda épocas en las que la aceptación de la obra de arte fue inmediata y absoluta, y otras en las que era bastante rápida y general, éste no es el caso de nuesta época. Incluso el que haya surgido hoy de una exuberante cosecha de estudios en torno del lenguaje y en general en torno de los problemas semánticos y semióticos, lógicos y simbólicos, es quizá un *signo* de la "confusión de lenguas" hoy reinante. Confusión que muy probablemente se basa *también* en una razón de orden fenomenológico.

Los límites de algunas doctrinas fenomenológicas y estructuralistas son quizá no tomar bastante en cuenta el factor cronopsicológico al que está ligada nuestra capacidad gnoseológica. Lo que por esto no se produjo en otras épocas, puede producirse hoy y viceversa.

¿Por qué no admitir que nuestras facultades perceptivas sean más deficientes o más apresuradas, menos homogéneas o más diferenciadas que en otros tiempos? ¿Por qué creer en lo inalterable del cuadro global del "mundo externo" tal como hoy aparece a nuestra mirada y también del "mundo interno" tal como propioceptivamente se vislumbra?

Una de las características de nuestra época es la de tener que volver a aprender a ver, a oír, a comprender. El "significado del significado" no se revela ni con las argumentaciones lingüísticas de un Richards y de un Ogden ni con el análisis lógico de un Carnap. No es suficiente una fórmula o un signo que precise el concepto de implicación o de implicaciones o de disyunciones, de equivalencia o de reciprocidad, para que tales conceptos se transformen en creación de obras en el campo del arte. Y por esto parece que con toda probabilidad asistiremos en los próximos años, después del ocaso de la estética idealista, al de la estética neopositivista, semiótica y lingüística; ni la estética simbólica podrá contentarnos de modo completo.

Del signo al símbolo, del símbolo al objeto, que ha vuelto a hacerse tal en realidad, o sea que ha tornado a ser forma significativa y formativa al mismo tiempo, llegaremos a la *forma-proceso* en la que el devenir perenne de las formas pueda volver a convertirse en la sustancia misma de tal devenir.

CONCLUSIONES ÉTICAS

Quien me haya seguido a través de las páginas de este libro, acaso un tanto tediosas, habrá observado que he evitado siempre establecer cualquier ilación ética en mis argumentaciones estéticas; no porque no esté de acuerdo con la opinión de quienes sostienen que el arte está desvinculado de toda premisa, de toda motivación y de toda finalidad moral, sino porque deseaba que mis consideraciones no fuesen víctimas de rayos envenenados, al menos desde este punto de vista.

Y, sin embargo, no puedo cerrar mi examen de los lenguajes artísticos, tales como se presentan a nuestras mentes de hombres del siglo XX, sin tomar en cuenta algunas cuestiones de orden delicadamente ético que por todos lados nos solicitan, y que levantan en torno nuestro continuos problemas, duda e irritaciones. ¿Cómo no observar la sutil desazón de cuantos hoy dedican su vida al arte?

¿Cómo no observar las continuas y peligrosas oscilaciones del gusto?

¿Cómo no impresionarse por observaciones de lo más simplistas y sin embargo a menudo agudas y oportunas, suscitadas las más de las veces por un público lego en la materia, y que sin embargo deben tener una razón de ser más profunda, y que no es posible aceptar o descartar fundándose en el único pretexto de la falta de preparación, de la cultura deficiente, de lo obtuso de quien las plantea?

El público, en verdad, en el más amplio sentido de la palabra, es decir, la humanidad, a la que la obra de arte *debiera* dirigirse y que espera todavía del arte una enseñanza, un consuelo, un apoyo, está hoy casi siempre alejada del arte, al menos del arte que representa la parte mejor.

Frecuentemente he señalado el fenómeno, que es evidente, de que la gran pintura, la gran música, la gran literatura de nuestros tiempos, son alimento de pocos, de una exigua *élite.*

¿De qué se alimenta por el contrario el "gran" público? De ese *seudoarte* constituido por la novela rosa, de la revista a base de fotografías, del rotograbado, del espectáculo de la televisión o de la radio (de la peor clase, se entiende) y del cinematógrafo más adocenado. Formas de arte por tanto, pero que únicamente lo son por su aspecto meramente extrínseco, pero que en realidad debieran definirse mejor como medios hedonísticos para llenar el tiempo, o mejor todavía, para matar el tiempo, para vencer el aburrimiento y para adormecer la mente.

Éste es, en realidad, el más grave de los males: la tendencia de todas las formas de seudoarte antes señaladas a producir adormecimiento, aniquilamiento de la voluntad y de la conciencia vigilante del hombre. La humanidad, por consiguiente, va en busca de ese sutil zumbido que acompaña sus comidas, sus horas de trabajo en la oficina, hasta sus

instantes de descanso y de distracción (en la piscina, en el mar, en la montaña). El sonido quedo o nada quedo del altavoz envuelve al hombre en una especie de capullo o en un caparazón sonoro que le impide escuchar los auténticos sonidos de la naturaleza. Las miriadas de imágenes visuales (trasmitidas por los carteles publicitarios, los diarios, los anuncios de neón, los filmes, las muestras y los semáforos, etc.) envuelven al hombre en una especie de diorama ficticio, artificial, que le ciega la visión de muchos espectáculos naturales que de otro modo le atraerían y le fascinarían…

¿A qué lleva todo esto? A hacer que el hombre *consuma,* agote, su sensibilidad para los sonidos, las formas, los colores "artísticos" en este maremágnum de sonidos, de colores, de formas antiartísticas o seudoartísticas. En tanto que, como he repetido, el único interés verdadero, la única sensibilidad verdadera, la mayoría de las veces se dirige hacia esas expresiones plásticas, cromáticas que van penetrando más íntimamente en la vida diaria: los objetos industriales, por ejemplo, en su interminable gama, del aeroplano a la plancha, del reloj al vaso, del refrigerador hasta la "motoneta", cuya forma y color están de verdad en una relación de intrínseca reciprocidad con el hombre actual.

¿Podremos llegar hasta el extremo de considerar el arte de hoy agotado con el solo objeto industrial? Sería una triste limitación, y sobre todo ayudaría a una ya irremediable mecanización de nuestra cultura, y a una definitiva desaparición de todas aquellas expresiones artísticas que hasta ahora hemos investigado.

Y he aquí donde interviene una razón ética —debe intervenir— para iluminar nuestro razonamiento.

Solamente quien mire el fenómeno artístico utilizando a la vez una medida ética, podrá acaso un día resolver parte del enigma que rodea todavía la creación artística y su disfrute. Solamente quien tenga en cuenta las exigencias éticas presentes y futuras podrá quizá sentar las bases para una nueva estética que no se agote y se esterilice en vanos argumentos necesariamente abstractos y aposteriorísticos.

Tal base ética, en mi opinión, debiera ser considerada como la premisa necesaria para la solución de las múltiples incomprensiones del arte, que he señalado antes.

Consideremos, por ejemplo, el fenómeno tan típico y nuevo de los "comic-strips" (revistas de dibujos), y me refiero lo mismo a los destinados a la infancia que a aquellos de los que se alimentan muchos adultos. Se ha señalado muchas veces, y todos lo saben, la peculiar carga afectiva de este género de pintura-literatura popular —pintura popular que algunos autores ingleses han bautizado de *pop art* (arte popular) considerándola precisamente como el verdadero sustantivo del llamado arte popular del pasado—. No comparto esta opinión. No creo que pueda parangonarse el arte popular "sano" de la Antigüedad, o aun el de tiempos más cercanos a nosotros (y no quiero establecer distinciones jerárquicas entre los valores del arte culto y el arte vernáculo), con estas figuraciones tan difundidas en la actualidad, pero que la mayoría de las veces son

únicamente equivalentes triviales de solicitaciones hedonísticas y voluptuosas (excepción hecha de algunos divertidos y humorísticos *cartoons* que han sabido explotar la popularidad del medio para hacer irónicas advertencias políticas o agudos *persiflage* sociales; mas son excepción).

Por el contrario, la mayor parte de las revistas de dibujos —en particular las sentimentales o de aventuras, y sobre todo las trivialísimas de tipo fotográfico— se basan casi siempre en temas que ponen de manifiesto la crueldad, el sadismo, el más grosero mal gusto, el más estólido espíritu aventurero pasional. Quienquiera que observe el enorme panorama de historietas de aventuras y de "fantasía científica" habrá observado el habilísimo y constante empleo de elementos simbólicos, de contenido sadomasoquista, por medio del empleo extraordinario de representaciones criptosexuales, acordes naturalmente y paralelas con la narración así ilustrada. Análoga valoración puede hacerse de buena parte de la literatura vulgar, de la música de las canciones, de los espectáculos de la radiotelevisión, etcétera.

Todo ello nos lleva a considerar el arte como un sensibilísimo informador de la situación ética y no sólo estética de nuestra sociedad.

Mas si éstos son algunos de los defectos del arte —mejor dicho del "no arte"— actual, ¿cuáles podrán ser los remedios, y cómo y dónde podrán ser señalados? Naturalmente en una mejor educación artística, en una mayor inclusión del arte en las estructuras de todo género de enseñanza: en lo que he definido en otro lugar como "estetización" del trabajo, o sea en la transformación de los *hobby* artísticos en verdaderos instrumentos de trabajo; y también en la adopción consciente del elemento técnico y científico, junto al estético, para evitar su artificioso divorcio. Y sobre todo, en el rechazo de esas teorías —en apariencia inocuas, pero que por el contrario son en gran parte las causas de muchos prejuicios actuales— que consideran escindidos y sin posible comunicación los campos de la estética, de la técnica, de la psicología, de la ciencia. Únicamente el que se percata de la importancia decisiva que tiene el considerar el arte entre las manifestaciones indispensables para el completo desarrollo de la personalidad humana, inseparable por lo tanto de la observación psicológica del individuo, podrá comprender que sólo de esa manera será posible restituir o reincorporar al arte las constantes ético-mágicas que le dieron su fuerza en épocas pasadas.

Sólo volviendo a ligar el arte con la ciencia y la filosofía, ya que no es admisible ahora tratar de ligarlo de nuevo con la magia o con el rito, habrá posibilidad de restituirle una amplia base de poder de comunicación.

No creo, naturalmente, en recetas de salvación o redentoras que sea posible redactar e imponer públicamente con la finalidad de curar los defectos y los pecados de la humanidad; mas ciertamente creo que el arte, ahora como siempre, no sólo puede y debe

ser considerado en su aspecto cultural o erudito, sino también valorado por su indiscutible eficacia moral.

Espejo de la situación en que nos hallamos, y al mismo tiempo el medio para mejorarla y superarla, el arte, también en nuestra época, debería representar el instrumento más sensible y eficaz para que su *devenir* pueda manifestarle y guiar al *devenir* de la humanidad.

NOTAS

PRIMERA PARTE

Capítulo I

[1] En este libro se hablará con frecuencia sobre el "devenir del arte". Creo que apenas es necesario recordar que fue Hegel quien consideraba al mundo como inmerso en un proceso constante de devenir.

[2] Considero que entre imagen y percepción existen diversas categorías intermedias. Por otra parte, la misma filosofía fenomenológica nos advierte cómo la percepción es coexistencia de elementos objetivos y subjetivos que pueden entrar en el proceso perceptivo como elementos intencionales. Véase Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción,* FCE, México, 1957. A propósito de la relación entre imagen y percepción, véase también E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phaenomenologie und phaenomenologischen Philosophie* (hay trad. esp.: *Ideas,* FCE, México, 1962), Halle, 1928. En lo que se refiere al análisis psicológico de las imágenes, véase el reciente volumen de Floyd H. Allport, *Theories of Perception and the Concept of Structure,* Wiley, Nueva York, 1955, del que se desprende que ya a partir de 1909, Titchener, por ejemplo, consideraba la percepción constituida por numerosas "sensaciones" conjuntas, incrementadas con imágenes procedentes de pasadas experiencias y un elemento significativo aglutinante del conjunto. Según Titchener no puede admitirse un elemento del pensamiento puro privado de imágenes.

[3] En el vasto sector de la percepción y de las imágenes existen infinitos matices en los que no nos es posible detenernos, y que están muy lejos de haberse resuelto de manera definitiva. Hemos de tomar en consideración, por ejemplo, las imágenes definidas como *subjektive Anschauungsbilder,* hechos intermedios entre percepción e imagen, independientes de la voluntad, y que podrían considerarse como preperceptivos. (Véase Zeeman, "Verbreitung und Grad der eidetischen Anlage", *Ztsch. f. Psychologie,* 1924, 208.) Y de modo análogo se deberían considerar —en contra de la opinón de Titchener— los estados particulares de "conciencia sin imágenes" que Ach define de *Bewusstheit* (para distinguirlos del *Bewusstsein*), que contienen datos temporales y pueden ser considerados como conocimiento no representativo. Para H. Delacroix (*Le langage et la pensée,* PUF, 1924) la imagen es ya visión intelectual y presenta elementos ya pre-elaborados, por lo que la imagen no sería el efecto de una suma de percepciones, sino el resultado de la actividad constructiva del pensamiento. Véanse a este propósito también Bourdon, "La pensée sans image", *J. de Psych.,* 1925, 189, y además Querey, *Études sur l'hallucination,* Alcan, 1930, I. Meyerson, "Les Images", *J. de Psych,* 1929, M. Gressot, "Essai sur l'image eidétique", *Arch. Suisses de Neur. et Psych.,* 1950, y sobre las causas neurológicas del surgir de las imágenes y de su significado, T. V. Moore, "The temporal relation of meaning and imagery", *Psych. Rev.,* 1915-1922.

[4] Según Gaston Bachelard, *El aire y los sueños,* FCE, México, 1958, la imagen ha de ser sometida a un proceso de metamorfosis, antes de trasmutarse en imagen "creativa", en tanto que es *la imaginación* la que posee la capacidad para transformar las imágenes que la percepción le suministra, y se considera a ese propósito también la conocida idea de Whitehead respecto de la posibilidad de una "percepción no sensorial" (véase *Avventure d'idee,* Milán, 1961, p. 231).

[5] En lo sucesivo haré referencia a mi volumen anterior *Discorso tecnico delle arti,* Nistri-Lischi, Pisa, 1952, con la sigla *DT*. Repetidamente he señalado la importancia de los conceptos de forma y formatividad *(Gestaltung)* en estética. Aconsejo la consulta del que es sin duda el más amplio y profundo estudio de este problema: Luigi Pareyson, *Estetica (Teoria della formatività),* Edizioni di Filosofia, Turín, 1954, en donde se estudian los aspectos fundamentales del problema.

Por otra parte, ya en mi *DT* señalé la posibilidad de concebir el arte como un proceso "formativo", o sea como proceso metamórfico y al tiempo de continua estructuración e hice referencia a las luminosas observaciones de Goethe. La profética fantasía del gran poeta alemán no será nunca bastante subrayada y es notorio que en muchos de sus escritos —especialmente en los científicos— aparecen ya observaciones precursoras de las recientes teorías de la psicología de la forma *(Gestaltpsychologie).* Quiero recordar además que recientemente los aspectos diversos de la teoría de la forma y de la formatividad han sido objeto de profundos estudios en los más diferentes sectores de la ciencia y del arte; aconsejo consultar a este respecto: *Aspects of Form,* al cuidado de Lancelot Law White, Lund Humphries, Londres, 1951 (que recoge el resumen del simposyum "Form in Nature and Art", que tuvo lugar en la ICA de Londres), y entre otros incluye ensayos de Herbert Read, E. H. Gombrich *(Sobre el arte),* Rudolf Arnheim *(Relaciones entre arte y psicología de la Gestalt),* Konrad Lorenz *(Acerca de la percepción gestáltica en los animales y el hombre),* Waddington *(Sobre las características de las formas biológicas),* A. Daleq *(Sobre la forma en la embriología moderna),* H. Cost *(Sobre la forma animal),* etcétera.

Pero volviendo al concepto goethiano de *Gestaltung,* quiero recordar aquí la célebre frase de Goethe: "Kein Mensch will begreifen dass die Höchste und einzige Operation der Natur und der Kunst die Gestaltung sei…" [Ningún hombre concebirá que la más alta y singular operación del Arte y la Naturaleza sea la formatividad …] (carta a Zelter, 30 de octubre de 1808). Goethe considera la forma como algo elemental y constructivo que existe unitariamente, aun en estado fragmentario, y puede dar vida a otras formas semejantes o diferentes, más complejas, más articuladas, pero siempre dotadas de la misma capacidad orgánica, estructural unitaria (véase Goethe, *Morphologie,* en *Goethes Werke,* Stuttgart, 1867, vol. XXXII, p. 3). Recuérdense los versos del Segundo Fausto, en la escena de las Madres: "… Gestaltung, Umgestaltung, / des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung" [… Formación, transformación / del eterno sentido eterna recreación…) en los cuales el concepto de formatividad está transferido a la matriz misma de todos los hechos y acontecimientos.

El proceso formativo presenta aquí una de sus inversiones. "Göttinen thronen hier in Einsamkeit / Um Sie kein Ort, noch weniger eine Zeit…" [Reinan aquí diosas en soledad / para ellas no hay lugar, ni, menos, tiempo…] es decir: fuera del tiempo y del espacio también podemos encontrar una *Umgestaltung.* Acaso únicamente en ese sentido sea lícito concebir la *Umgestaltung:* en la proyección espacial de los datos metamórficos, las formas que se constituyen y objetivan en un proceso continuo de proliferación y que con su aparición anulan naturalmente cualquier forma precedente, no permiten considerar simultáneamente las de las que le dieron origen, precisamente a causa de la irreversibilidad de lo existente en el tiempo (véase a este respecto Enzo Paci, *Tempo e relazione,* Turín, 1954), en tanto que es posible imaginar una reversión —en el sentido de una "lectura hacia atrás"— que sea una ficción de las formas generatrices casi estáticamente "fijadas" fuera de toda dimensión cronotopológica, como la morada inexplorada de las Madres. Véase, para mayor aclaración de este concepto, mi artículo "Nota sulla Gestaltung goethiana", *Aut-Aut,* núm. 28, 1955.

[6] El campo de las imágenes eidéticas y análogas es de todos modos muy interesante para la psicología y para el estudio de la estética; véase a este respecto, E. R. Jaensch, *Eidetic Imagery,* 1930, que divide las imágenes en "póstumas" *(after-images),* eidéticas y mnésicas *(memory images).* A propósito de las imágenes póstumas y de las "imágenes recurrentes", véase E. B. Titchener, A *Beginner's Psychology,* 1915, y N. G. Hanawalt, "Recurrent Images", *The Amer. J. of Psychol.,* núm. 1, III, 1954, en que se analiza con agudeza el fenómeno de las imágenes recurrentes y de ciertas imágenes recurrentes sinestésicas. A propósito del eidetismo en arte, véase además el volumen de Herbert Read, *Education through Art.* Como es notorio se entiende por lo común por "imagen eidética", la peculiar facultad de que están dotados muchos individuos (especialmente muchos niños) y que consiste en poder despertar espontánea y voluntariamente la capacidad representativa a continuación del momento perceptivo inicial. Muchos pintores célebres estuvieron dotados de tal facultad eidética, y no es raro encontrarla también, actualmente, en numerosos artistas y en individuos particularmente dotados y en edad juvenil.

[7] Empleo el término percepto, aquí y en otros lugares, término poco empleado en Italia, en tanto que es empleado frecuentemente por los anglosajones *(percept* aparte de *perception);* y creo que, dado su origen del latín, es posible emplearlo correctamente de la misma manera que se emplea "concepto" al lado de "concepción".

[8] A propósito de las transformaciones en la actitud perceptiva y su influjo en el disfrute estético, recomiendo el importante ensayo de Paul Laporte, "A Cultural Evaluation of Subjectivism in Contemporary Painting", en *College Art journal.* núm. 2, 1951, en donde también se hace referencia a las investigaciones de Adalbert Ames Jr., y a la escuela de Princeton (véase a continuación). La base científica de algunas transformaciones perceptivas

visuales se estudia en Rudolf Luneburg, *Mathematical Analysis of Binocular Vision,* Princeton, 1947, y en Adalbert Ames, "Depth in Pictorial Art", *Art Bulletin,* 1925.

[9] Véase Pierre Francastel, *Estève,* Galanis, París, 1956, de quien tendremos ocasión de hablar en el capítulo de la fotografía (p. 261) y, del mismo autor, las numerosas observaciones hechas en su libro más importante, *Peinture et Société,* Lyon, 1952, donde, por ejemplo, en polémica con Michotte, observa a propósito de las modificaciones perceptivas: "… todas sus especulaciones están fundadas en la existencia de un individuo tipo y en la comunidad de percepción de los sujetos en presencia de un fenómeno artístico…" M. Michotte distingue "entre la realidad ontológica o epistemológica y la realidad sensorial o psico-fisiológica, pero en ninguna parte menciona la noción […] de las variaciones específicas en las reacciones ante lo real de los individuos" (p. 278).

[10] *Cf.* lo que dice acerca de esto Luis Juan Guerrero, *Revelación y acogimiento de la obra de arte.* Losada, Buenos Aires, 1956, p. 46: "Este proceso actual […] arrastra consigo las obras del pasado, arrancándolas de sus conexiones vivientes […] para convertirlas en 'obras de arte' en su sentido actual. Así, por primera vez en la historia, reunimos las obras de las épocas más dispares bajo ese común denominador de nuestra abstractiva sensibilidad actual".

[11] También según Merleau-Ponty, *op. cit.,* p. 361: "Una cosa no está […] *dada* efectivamente en la percepción, sino que interiormente la reasumimos, la reconstruimos y la vivimos, en tanto se enlaza a un mundo cuyas estructuras fundamentales tenemos en nosotros…"

[12] Véase, sobre todo lo referente a esta escuela psicológica: Adalbert Ames Jr. *Some Demonstrations Concerning with the Origin and Nature of our Sensations,* Hanover, Nueva York, 1946, y "Visual Perception and the Rotating Trapezoidal Window", *Psychol. Monogr.,* 65, 7; Hadley Cantril, *The "Why" of Man's Experience,* Macmillan, Nueva York, 1950; W. H. Ittelson, "The Constance in Perceptual Theory", *Psich. Rev.,* 58, p. 285, y en colaboración con Cantril, *Perception: A Transactional Approach,* Doubleday, 1954, y para la clara exposición del significado de transacción y de los principios sustentados por esta corriente psicológica véase el capítulo "Probabilistic and Transactional Functionalism" (p. 256) del volumen de Floyd H. Allport, *Theories of Perception and the Concept of Structure,* Wiley, Nueva York, 1955, y entre las contribuciones italianas, sobre todo el extenso ensayo de Aldo Visalberhgi, "Interazione e transazione nella ricerca logica e scientifica", *Rivista di Filosofia,* vols. XLVI, núm. 4, y XLVII, núm. 1, 1955, 1956, que analiza tanto la aplicación al lenguaje filosófico del término y del concepto "transacción" de Dewey y Bentley, como la extensión del mismo a las investigaciones llevadas a cabo por Adalbert Ames Jr. y sus seguidores, en la actualidad agrupados en el Psychology Research Center, de Princeton. Véase además el otro ensayo del mismo autor "Il concetto di transazione", *Comunità,* 1958, en que se lee lo siguiente: "… los aparatos para el estudio de las complejas ilusiones perceptivas construidos por Ames muestran […] el carácter 'prognóstico' del fenómeno perceptivo, que más que reflejo de la realidad objetiva externa, es *siempre* […] un modo extraordinariamente complicado de ajuste del organismo al ambiente, basado en múltiples factores de los que sólo algunos corresponden a los llamados estímulos sensoriales en tanto que otros están formados por nuestros hábitos, deseos y supuestos que operan en el campo del subconsciente".

[13] La bibliografía referente a las teorías de la *Gestalt* es tan amplia y conocida que no creemos necesario volver a darla aquí; es suficiente remitir al lector a los tres grandes "gestaltistas" Köhler, Koffka y Wertheimer. Consúltese, *e.g.,* de Koffka, *Principies of Gestalt Psychology,* Harcourt, Nueva York, 1935; de Köhler, *Gestalt Psychology,* 1929 (1947) y *Dynamics in Psychology,* Nueva York, 1940; de Wertheimer, *Productive Thinking,* Nueva York, 1945; un buen artículo es el de Douglas N. Morgan, "Psychology of Art Today", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (en lo sucesivo nos referiremos a esta revista con la sigla *JAAC*), X, 1950, en el que el concepto *gestáltico* de las percepciones se define como sigue: "la percepción puede ser explicada en términos de los factores nerviosos que tienden a producir pautas organizadas o grupos segregados de unidades o todos…" En lo que se refiere a las teorías "gestálticas" aplicadas al arte véanse la obra definitiva de Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception,* California University Press, Berkeley, 1954, que es un resumen del pensamiento del autor acerca del tema y, además, la de Schaefer-Simmern, *The Unfolding of Artistic Activity,* Berkeley, 1948, y también, en parte, el volumen un tanto elemental, de Stephen Pepper, *Principles of Art Appreciation,* Nueva York, 1949, y el de H. Ruin, *La psychologie structurale et l'art moderne,* Lund, 1949.

[14] Véase Helmholtz, *Handbuch der Physiologischen Optik,* 1896, p. 607. Acerca de si es posible despojar los datos perceptivos de su función representativa o, en otros términos, sobre la calidad de *an sich* de tales datos, las polémicas y discusiones han sido bastante violentas; no es cosa de volver aquí sobre ellas. Ha sido Cassirer,

como es notorio, quien, valiéndose de los experimentos de Helmholtz, Katz, Hering, etc., trató de plantear el problema como una posible "reducción" de tales datos fenomenológicos.

[15] En Italia, las situaciones de relación han sido encuadradas en una teoría general de las relaciones por Enzo Paci, en *Tempo e relazione,* Turín, 1955 y *Dall'esistenzialismo al relazionismo,* Messina, 1957.

[16] Me refiero a las dos opiniones adversas que han dado lugar, sobre todo en la estética estadunidense, a amplias discusiones, al considerar, una, al arte provisto de cualidades cognoscitivas solamente *(cognoscitivo)* y la otra, de cualidades emocionales *(emotivo).* Entre los mantenedores de que el arte es un lenguaje preponderantemente emocional cito a Ducasse, entre los cognoscitivistas a Richards, y remito a mi ensayo "Simbolo e metafora come strumenti di comunicazione nell'estetica americana", *Il Pensiero americano contemporaneo,* Comunità, Milán, 1958. Acerca de las interpretaciones "cognoscitivas" y no "cognoscitivas" del lenguaje, véase también el cap. VI, "Cognitive and Non cognitive", en el vol. *Language, Thougth and Culture,* al cuidado de Paul Henle, con escritos de R. W. Brown, I. M. Copi, D. E. Dulaney, W. K. Frankena, P. Henle, C. I. Stevenson, The University of Michigan Press, 1958. El autor del ensayo (Frankena) distingue entre contenido conceptual primario y secundario del lenguaje, subraya la diferencia entre valor ético y valor estético de las palabras y resume las principales posiciones acerca de ello, a partir del *Meaning of Meaning* de Ogden y Richards hasta Carnap, Morris, De Laguna, Stevenson, D. H. Parker, y termina afirmando (pp. 171, 172): "no existe una dualidad simple de 'significado' o de 'uso' […] Las expresiones tienen aspectos muy distintos, aunque estén relacionados, y en consecuencia hay muchas maneras de que una expresión sea cognoscitiva o no cognoscitiva, y una expresión será cognoscitiva en algunos de esos sentidos y no cognoscitiva en otros". Este autor ha mantenido por eso la distinción de Richards y Ogden entre cognoscitivo y emocional, pero ha procurado establecerla de manera menos neta y más diferenciada, lo que encuentro muy apropiado.

[17] Si la naturaleza específica de la percepción se considera como una transacción entre el sujeto y el ambiente, podrá ser considerada, empero, plena de significado y no mero dato sensorial destinado a sufrir aún ulteriores procesos interpretativos. Evidentemente esta teoría se aproxima a la que Brunswick ya sostenía (*The Conceptual Framework of Psychology,* Chicago University Press, 1950), según cuyo *funcionalismo probabilístico,* la probabilidad de la percepción verídica es alcanzada mediante un compromiso interpretativo por parte del organismo. La doctrina de Brunswick se basa, como es sabido, en el "fenómeno de constancia" según el cual se verifica siempre la corrección del "percepto" según los datos de nuestra experiencia pasada o, precisando, participa siempre, en el momento mismo de la percepción, de la incorporación de un "significado" a los puros y simples datos perceptivos. Véase también, del mismo E. Brunswick, *Systematic and Representative Design of Psychological Experiments,* California University Press, Berkeley, 1949.

[18] Sobre los desarrollos que la psicología transaccional podrá tener en el campo de la estética, véase también todo lo que señala Aldo Visalberghi (*op. cit.,* p. 386) al referirse a los experimentos de Hoyt Sherman en la *School of Fine and Applied Arts* de la Universidad del Estado de Ohio. "A nadie se le oculta —afirma Visalberghi— todo cuanto la psicología transaccionista, con su crítica radical al ideal común de ver el mundo como es, ha contribuido a eliminar los prejuicios que anublan la comprensión de las expresiones más avanzadas de las artes figurativas. Al mismo tiempo, la psicología transaccional nos faculta para mirar con otros ojos también las experiencias y los modos de expresión de los llamados pueblos primitivos […] al ser muy distinta la experiencia de ellos, con todo lo que esta palabra lleva en sí de intenciones, expectaciones, creencias e identificaciones sociales…" y el autor aconseja consultar el volumen de Norman T. Newton, *An Approah to Design,* Cambridge, Mass., 1951, y Hoyt Sherman, *Cézanne and Visual Form,* Columbus, 1952. Véase también Angiola Massucco-Costa, *"Il contributo della psicología transazionalle* all'estetica", en *Atti del III Congresso Intern. di Estetica,* Turín, 1951, p. 465.

[19] La bibliografía en torno al estructuralismo ya es numerosísima; me limitaré a indicar los textos más útiles para un análisis estructuralista aplicado al arte. Así, véase Roger Bastide, *Sens et usage du terme Structure,* Mouton and C., 1962; F. de Saussure, *Cours de Linguistique Générale,* París, 1955 (3ª ed.); Roman Jakobson, *Essais de Linguistique générale,* trad. de Nicolas Ruwet, París, 1957; L. Bloomfield, *Language,* Londres, 1957; Edward Sapir, *El lenguaje,* FCE, México, 1971; Benjamin Lee Whorf, *Language Thought and Reality,* Cambridge Mass., 1956; Roland Barthes, "Eléments de sémiologie", *Communications;* Claude Lévi-Strauss, *Antropologie structurale.* Véanse también los ensayos de Francastel en el volumen editado por Bastide y el fascículo de la *Revue d'Esthétique,* núm. 1, 1966; y, en ese mismo fascículo el ensayo de Mikel Dufrenne, "L'art est-il un langage?"

CAPÍTULO II

[1] Ernst Cassirer, *Antropología filosófica,* FCE, México, 1971, y *Filosofía de las formas simbólicas,* FCE, México, 1971.

[2] Como se sabe, el significado inherente al *simbolismo* fonético de algunas palabras que precede a toda semantización del lenguaje, ha sido estudiado por numerosos lingüistas (Sapir, Newman, Jespersen); véanse también las conclusiones que hace en su reciente ensayo Carl H. Hamburg, *Symbol and Reality,* La Haya, 1956, pp. 97-98: "… los antropólogos han llegado a ver que existe un significado lingüístico que precede al establecimiento de reglas de denominación y que incluso los sonidos tienen significado… Los sonidos, además de representar palabras, pueden representar otras experiencias sensoriales, por la 'síntesis', como lo pensó Boas, o por la sugestión de sensaciones cinestésicas que surgen de la cavidad oral según F. Muathner". Naturalmente, dejamos a los distintos autores la responsabilidad de estas afirmaciones; sin embargo, nos parece plausible considerar la posibilidad de la presencia de un significado preconceptual, y quizá también en un estadio imaginativo muy ligado con las características miocinéticas y visceroceptivas insertas en los fonemas de que el hombre primitivo y el niño aprenden a valerse.

[3] *Antropología filosófica,* FCE, México, 1963, p. 228: "La humanidad no pudo comenzar con el pensamiento abstracto o con un lenguaje racional; tuvo que pasar por la edad del *lenguaje simbólico* del mito y de la poesía. Los pueblos primitivos no pensaban en conceptos sino en imágenes poéticas; hablaban fabulando y escribían jeroglíficos".

[4] A propósito de las más recientes corrientes estéticas que quisieran incluir esta disciplina en el ámbito de las teorías de la información y de la comunicación (ligándose a las investigaciones de cibernética [Wiener] y de lógica [Carnap] recomiendo el volumen de Max Bense, *Aesthetische Information* [Aesthetica II] Agis Verl., 1957); sostengo, por otra parte, que es posible y más aconsejable, considerar también el "símbolo" y en general la actividad simbólica que caracteriza las producciones "artísticas" de las antiguas civilizaciones como un caso particular, más bien límite, de la información. En determinado nivel de conceptualización y de racionalización del pensamiento distinto del actual y ciertamente bastante más nebulosos e imaginativos, es bastante fácil admitir que la transmisión intersubjetiva se produce mediante un material todavía eminentemente simbólico.

[5] A propósito de la obra de Susanne Langer, véase mi ensayo "L'estetica simbolica e l'opera di Susanne Langer", en la *Rivista Critica di Storia della Filosofia,* 1956. Consúltense sobre todo, entre las obras de esta investigadora, *Philosophy in a New Key,* Harvard, 1942 (última ed., Cambridge, Mass., 1957), y *Feeling and Form, A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key,* Scribner's, Nueva York, 1953, y el muy reciente *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures,* Scribner's, Nueva York, 1957.

En este último trabajo S. Langer ha revisado ulteriormente su vocabulario técnico, como —al pasar de *Philosophy in a New Key* a *Feeling and Form*— había adoptado la división morrisiana del "signo", en "señal" y "símbolo" (en tanto que tal distinción no aparecía en el primer libro), en estos últimos ensayos ha sustituido la *significant form* de Bell por la *expressive form;* y no sólo eso, sino que llega a limitaciones todavía más amplias del concepto de "símbolo" aplicado a las artes. Limitaciones que desde luego suscribimos. La autora llega hasta a afirmar "La diferencia entre la función de un símbolo genuino y una obra de arte […] es mayor de lo que creía hasta ahora".

[6] Un volumen que recoge buen número de ensayos de autores anglosajones acerca de los problemas de estética y del lenguaje, es *Aesthetics and Language,* publicado por William Elton, Oxford, 1954, con ensayos de W. B. Gallie, Gilbert Ryle, Beryl Lake, Arnold Isenberg, S. Hampshire, J. A. Passmore, O. K. Bouwsma, Helen Knight y Paul Ziff.

Entre éstos recordamos sobre todo el ensayo de Ryle que precisa el método analítico seguido por él, y que en este caso analiza minuciosamente los "significados" diversos de *to feel;* el de B. Lake que indaga sobre la naturaleza tautológica, apriorística de diversas teorías estéticas y especialmente de la crociana "arte = expresión" y la de Clive Bell "arte = forma significativa". Sin embargo, el ensayo que nos parece más importante para el tema que tratamos es el de Arnold Isenberg, *Critical Communication,* en el que se analizan las diversas cualidades de comunicación por medio del arte y por medio del lenguaje crítico y en el que se trata de distinguir entre comunicación crítica y otros tipos de comunicación. Mientras, por ejemplo, en la comunicación ordinaria por medio de la palabra, los símbolos de que nos valemos pueden tener una "significación" independientemente de

nuestras percepciones sensoriales, una de las funciones de la crítica es la de efectuar una comunicación a nivel de nuestra sensorialidad para inducir a una igualdad de visiones y de contenidos experimentados.

[7] De Charles Morris, para todo lo que se refiere al campo de la estética, consúltense sobre todo los ensayos "Aesthetics and the Theory of Sign", *J. of Unified Science,* VIII, 1939, y "Science Art and Technology", *The Kenyon Review,* I, 1939, y a propósito de la obra de Morris, el volumen fundamental de Ferruccio Rossi-Landi, *Charles Morris,* Bocca, Milán, 1953. Acerca de un intento reciente de crítica y de ampliación de la estética semiótica morrisiana y langeriana, véase el volumen de Edward Ballard, *Art and Analysis,* La Haya, 1957, en el que se desarrolla una teoría de la *self-significance* del símbolo estético y se acepta la definición de S. Langer del *unconsummated symbol.* Según el autor, en la contemplación estética se podría confirmar una "analogía" entre la obra y el que goza de ella, que llevaría a la construcción de "análogos" siempre renovados de la obra inicial. Ballard trata de sentar sobre un pedestal aristotélico las conquistas de la más reciente estética semántico-simbólica, sin haberlo logrado del todo.

[8] William Empson, *Seven Types of Ambiguity,* New Directions, Nueva York, 1947, y acerca del mismo argumento véase también el capítulo "Ambiguity, Added Dimension and Submerged Metaphor" en el volumen de R. P. Warren, *Understanding Poetry,* 1952 (1938). Acerca de la "alógica", que puede ser parangonada con la ambigüedad de un discurso poético, ha escrito frases exactas también Mario Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo,* Loescher, Turín, 1955. Y, siempre a propósito de "ambigüedad", véase A. Kaplan y E. Kris, "Aesthetic Ambiguity", *Phil. and Phen. Researcb,* vol. VIII, 1948, p. 415, y el comentario a este último texto de Isabel C. Hungerland, *Poetic Discourse,* University of California Press, 1958, pp. 26, 27. La autora se rebela contra algunas teorías recientes que pretenden elevar la ambigüedad verbal en la poesía a un motivo constante de excelencia poética.

[9] W. Empson, *The Structure of Complex Words,* New Directions, Nueva York.

[10] Recomiendo los trabajos ya citados de R. Arnheim sobre la percepción en relación con las teorías de la *Gestalt.* Por otra parte, Ehrenzweig ya había observado esta "indeterminación" peculiar del arte moderno cuando afirmó: "[en el arte moderno] parece que no hay todos bien definidos en la percepción", "Unconscious Form-Creation in Art", *British J. of Med. Psych.,* 1948, p. 185.

Según los gestaltistas también la incertidumbre y ambigüedad formal de muchas pinturas modernas (y antiguas) pueden siempre ser atribuidas a razones psicológicas. Véase, por ejemplo, el capítulo óptimo dedicado a tal problema en Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception,* California University Press, 1954, pp. 182-187, en el que se analizan un dibujo de Matisse y uno de Lipschitz, y se vuelve a citar el ejemplo de la "tribuna mágica" para demostrar el predominio de la convexidad sobre la concavidad en la lectura de las imágenes como figura más que como fondo. Según otros autores, una de las consecuencias de la ambigüedad formal en pintura es la de crear cierto sentido de movimiento; así lo afirma Carla Gottlieb, "Movement in Painting", *JAAC,* XVII, I, 1958, que precisa: "un patrón llama nuestra atención y se afirma como figura, y relega al otro al fondo. Después, nuestra atención se fija en el otro patrón y el primero pasa a segundo plano […] Así, la atención oscila entre dos espectáculos y éstos saltan alternadamente a la vista". Ejemplos de ambigüedad estructural se pueden encontrar, según el autor, en Arcimboldi, Matisse, en muchos cubistas y hasta en ciertas esculturas maoríes.

[11] Aristóteles, *Poética,* 1460 a, 26-27.

[12] Este ejemplo está tomado de Olivier Beigbeder, *La Symbolique,* PUF, 1957, en donde estudia los más importantes símbolos de la Antigüedad desde la *Mandala* hindú, hasta el *Yin* y *Yang* chino, el simbolismo egipcio, románico y cristiano, etcétera.

[13] He tratado de hacer indagaciones sobre los orígenes y significados del vasto material simbólico de que se ha valido el pintor flamenco, en mi volumen *Hieronymus Bosch,* Mondadori, Milán, 1953, y véase también el magnífico volumen de W. Fraenger, *Das Tausendjährige Reich,* Winkler, Coburgo, 1947.

[14] En relación con el concepto de "celar" y su relación con lo demoniaco, véase el volumen fundamental de Enrico Castelli, *Il demoniaco nell'arte,* Electa, Milán, 1951.

Una importante selección de ensayos sobre *Filosofia e Simbolismo,* recogidos por Enrico Castelli, Bocca, Roma, 1956, contiene escritos de Adorno, Bretón, Bianco, Gianquinto, Munro, Przywara, Pucci, etcétera.

Capítulo III

[1] *Cf. Feeling and Form,* p. 90: "La imagen del espacio cinético".

[2] *Ibid.,* p. 175: "La ilusión primaria de la danza es un reino virtual de Poder […] creado por el gesto virtual".

[3] *Ibid.,* p. 97: "Ésta es la imagen de un dominio étnico, la ilusión primaria de la arquitectura".

[4] Véase, a propósito de esta referencia, *DT,* p. 65.

[5] Me refiero a todo lo que ya hube de decir a este propósito en mi ensayo *Le oscillazioni del gusto,* Lerici, Milán, 1958, y de nuevo me refiero al interesante artículo de Ludovico Geymonat, "Riflessioni sulla storia delle tecniche della ragione umana", *Aut-Aut,* núm. 13, 1953, en donde se pone en evidencia la historia de las lentes medievales, y de su adopción por los círculos científicos de la época sólo mucho tiempo después de haber sido descubiertas por artesanos modestos y esto *en contra* de las doctrinas y las teorías científicas entonces imperantes; demostración de las modificaciones sufridas por las técnicas racionales de que el hombre se sirve de vez en cuando. Los cambios en las técnicas racionales pueden justificar a su vez los del pensamiento filosófico, como pueden justificar los que tienen lugar en el pensamiento y en la creación artística. Del mismo modo que es inadmisible creer en una absoluta inmutabilidad metafísica de las reglas lógicas (como quisiera el idealismo) no es tampoco sensato creer en una absoluta inmutabilidad de los principios estéticos que rigen la producción y el goce artísticos.

[6] El autor emplea aquí el término *media* en lugar de "medios expresivos" siguiendo el ejemplo de muchos autores anglosajones, pero hace notar también que la adopción de esta palabra latina: *medium,* plural *media,* en tal acepción le parece que puede ser extendida al italiano.

[7] Entre estos tratados que durante cierto tiempo han sido las piedras miliares de los estudios de estética, recordemos al menos Alain, *Propos sur l'esthétique,* PUF, París, 1949; R. Bayer, *Historia de la estética,* FCE, México, 1974; R. G. Collingwood, *Los principios del arte,* FCE, México, 1960; Alain, *Systhème des Beaux-Arts,* París, 1920; Étienne Souriau, *La correspondence des arts,* Flammarion, París, 1947; J. Volkelt, *Systhem, der Aesthetik,* Múnich, 1905; M. Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* Stuttgart, 1923; y también en la antigua y gloriosa *Zeitschrift für Aesthetik,* los ensayos que contienen los "sistemas" de Urries y Azara (núm. XV, 456, 9) y Leo Adler (núm. XIII, 258, 1923). O. Külpe, *Grundlagen der Aesthetik,* Lipsia, 1921; Theodor Lipps, *Grundlegung der Aesthetik,* Hamburgo, 1903; Emil Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft,* Stuttgart, 1914; George Santayana, *The Sense of Beauty,* Nueva York, 1896. Y consúltese, sobre todo en todo lo referente a las relaciones entre las artes y para una crítica de los sistemas diversos: Thomas Munro, *The Arts and their Interrelations,* The Liberal Art Press, Nueva York, 1957 (1949).

[8] En Italia uno de los primeros en ocuparse de modo serio en el estudio estético de los "medios expresivos" ha sido Alfredo Gargiulo, *Scritti di estetica,* Le Monnier, Florencia, 1952 (al cuidado de M. Castiglioni).

[9] John Dewey, *El arte como experiencia,* FCE, México, 1949, con prólogo de Samuel Ramos.

[10] Véase *DT,* p. 68, *passim.* Y a propósito del valor del "punto de partida", véase L. Pareyson, *op. cit.,* 132, *passim.*

[11] Sobre las complicadas alternativas estático-estéticas de la Torre de Pisa ha aparecido un interesante estudio de Piero Sampaolesi, *Il Campanili di Pisa,* Pisa, 1956.

[12] Queda entendido que emplearé siempre el término "lenguaje" en el sentido de una función generalizada y global expresiva y comunicativa del hombre, función que puede presentarse —por lo que toca al campo artístico — bien a través de la *palabra* (articulada en las diversas *lenguas* [o idiomas] habladas) bien a través de las expresiones plásticas, cromáticas, sonoras, etc., de las diferentes artes. Por eso al decir "lenguaje musical" o "lenguaje plástico" no trato desde luego de identificar, ni siquiera de asimilar, la música o la escultura a la "palabra"; sino de extender a la música y a la escultura aquellas cualidades expresivas de las que también las *artes de la palabra* (valiéndose de las distintas *lenguas*) son capaces. Y desde un punto de vista más general, no restringido sólo al campo artístico, quiero precisar que con el término "lenguaje" entiendo el sistema expresivo y comunicativo general y global, a su vez subdivisible en las distintas *lenguas* habladas, o idiomas, y en las distintas especies de *lenguajes* (lenguaje lógico, lenguaje libre, lenguaje científico, etc.). El arte, por consiguiente, por lo que se refiere a sus relaciones lingüísticas no puede ser identificado con el "lenguaje" *tout-court,* ni con cualquiera otra lengua, porque está "contenido" en la esfera del lenguaje y a su vez contiene la de lengua (para el

sector que llamamos “artes de la palabra” o discursivas) en tanto que emplea elementos simbólicos, o técnicos, imaginativos, extralinguales y extradiscursivos que pueden constituir un “lenguaje” sin ser por lo mismo un “discurso”. Véase también a este propósito de precisiones lingüísticas F. Rossi-Landi, “Di alcune modalità del filosofare”, *Riv. di Filosofia,* 1956, y “Universo del discorso e lingue ideali in filosofia”, en la serie que forma la colección, *Il pensiero americano contemporaneo,* Comunità, Milán, 1958.

[13] *Op. cit.,* cap. X, “The Principle of Assimilation”.

[14] S. Langer, *op. cit.,* p. 157: “Cuando las palabras entran en la música, ya no son poesía […] son elementos de la música…”

[15] Véase cuanto dijo a este propósito Charles Baudelaire, *L’art romantique* (Calman-Lévy, París, 1920) en el cap. “L’art philosophique”, p. 128: “Por una fatalidad de las decadencias, hoy, cada arte manifiesta el afán de arrogarse derechos sobre el arte vecina; por ello, los pintores introducen gamas musicales en la pintura, los escultores color en la escultura, los literatos medios plásticos en la literatura”.

[16] A propósito del *Sonnet des Voyelles* (de 1871), véase todo lo que dice R. Étiemble en su amplio ensayo *Le mythe de Rimbaud,* París, 1952, y también G. Bachelard, *Lautréamont,* París, 1939, en el que el autor se pregunta si los colores atribuidos por Rimbaud a las letras (A negra, E blanca, I roja, etc.) no pudieran depender del abecedario coloreado que el poeta pudo haber empleado de niño.

[17] *De Anima,* II, 420, a.

[18] Me refiero al magnífico ensayo de Gleen O’Malley, “Literary Synesthesia”, *JAAC,* vol. XV, junio de 1957, que cita una vastísima bibliografía sobre el asunto y distingue precisamente entre *intersense analogy* y *clinical synesthesia.*

[19] Véase la nota 23, pp. 283-284 y también mi *DT,* p. 80, y Thomas Munro, *The Arts and their Interrelations,* Nueva York, 1949.

CAPÍTULO IV

[1] Los estudios sobre las proporciones aplicadas a las ciencias y a las artes se han multiplicado en los últimos decenios y después de las obras de Matila Ghyka, Funck-Hellet, Hambidge, etc., se sabe que muchos monumentos de la Antigüedad (pirámides, templos griegos, etc.) fueron construidos de acuerdo con una precisa intención numérica, siguiendo medidas modulares predeterminadas que permitieron a sus creadores alcanzar resultados de una exactitud tal que hoy parece casi inconcebible y que fueron debidos probablemente al empleo de métodos geométricos y no matemáticos de medición, ya que sólo de tal manera puede justificarse la presencia en esos edificios de proporciones *irracionales* cuya determinación no sería imaginable dados los conocimientos matemáticos de la época. Por otra parte, resulta que el término *dynamis* (que en lenguaje matemático significa “potencia”) lo usaban los griegos (Platón en el *Teeteto*) en el sentido actual de “raíz” y más bien raíz irracional, puesto que permitía relacionar entre sí magnitudes lineales inconmensurables, que sólo son conmensurables al elevarse al cuadrado.

Hambidge (*Practical Applictions of Dynamic Symetry,* [Oxford, 1920]; New Haven, 1949) ha tomado de aquí su conocida teoría de la *simetría dinámica:* por ejemplo, los rectángulos serían de dos categorías: estáticos y dinámicos; los primeros, aquellos en los que la relación entre sus lados es un número racional; los segundos, aquellos cuya relación está dada por un número irracional, pero conmensurable al elevarlo al cuadrado y cuyo módulo (o sea la relación entre los lados) es irracional. Sería estática, de acuerdo con tal principio, el tipo de simetría vitrubiana y predominantemente dinámica la griega. Quien quiera profundizar estos estudios puede consultar la extensa literatura, entre la que debe recordarse Matila Ghyka, *Le nombre d’or,* Gallimard, París, 1931, *Essai sur le rhythme,* París, 1938, *The Geometry of Art and Life,* Sheed and Ward, Nueva York, 1946; Funck Hellet, *Les oeuvres peintes de la Renaissance et le nombre d’or,* Le François, París, 1932; W. von Wersin, *Das Buch vom Rechteck.* Ravensburg, 1956; P. H. Scholfield, *The Theory of Proportion in Architecture,* Cambridge University Press, 1958.

[2] Lo que está bastante de acuerdo con lo que escribió a propósito del ritmo A. N. Whitehead, *The Principles of Natural Knowledge,* Cambridge, 1925, p. 198: “Un ritmo involucra un modelo, y en este sentido siempre es

idéntico a sí mismo. Pero ningún ritmo puede ser simplemente un modelo; ya que la cualidad rítmica depende igualmente de las diferencias involucradas en cada exhibición del modelo. La esencia del ritmo es la fusión de la identidad y la novedad; de modo que el todo nunca pierde la unidad esencial del modelo, mientras que las partes exhiben el contraste que surge de la novedad de su detalle. Una simple recurrencia mata el ritmo y es igual de cierto como que provoca una mera confusión de detalles". Esta definición del filósofo inglés nos parece precisa y aclaratoria. En efecto, en ella se establece de manera bastante significativa, la diferencia entre *pattern* (palabra en esta acepción notoriamente intraducible a otro idioma, pero cuyo significado de "módulo", "modelo" recurrente y homólogo resulta evidente) y ritmo en su acepción de repetición análoga, pero siempre distinta, de un módulo que conserva iguales las características estructurales, aunque muestra siempre nuevas disposiciones de los detalles. Creo que una tal definición de ritmo puede servir tanto para definir los ritmos artísticos como los biológicos y orgánicos.

Por otra parte, una definición del término *pattern* podría ser (para un lector que no valúe su pleno significado) la que da Stephen Pepper, *Principles of Art Appreciation,* Harcourt Brace and Co., Nueva York, 1949, p. 58: "por *pattern* queremos decir los principios que producen la unidad a través de la acción de la atención". También Pepper, en su volumen sobre los principios que guían el disfrute estético, insiste en la importancia de las razones psicológicas, tales como la novedad, el contraste, la monotonía, el ritmo, etc. Y en lo que se refiere a la aplicación de tales teorías a la arquitectura renacentista, véase el volumen fundamental de Rodolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism,* Tiranti, Londres, 1952, en el que se resumen y comentan los estudios de L. B. Alberti y de otros investigadores renacentistas acerca de este asunto. Véase también el pequeño volumen, bastante conciso pero muy sustancioso, de Cesare Bairati, *La simmetria dinamica,* Tamburini, Milán, 1952.

De todas maneras, creo que el valor de estas medidas particularmente acuciosas y hasta sorprendentes fue debido más bien a su "funcionalidad" astronómico-misteriosófica más que estética; por eso, el hecho de saber, por ejemplo, que el meridiano de la Gran Pirámide de Keops es el que divide el mayor número de tierras de la superficie terrestre o también que la variación del plano de la eclíptica terrestre que se presenta en el ciclo de cerca de 30 000 años corresponde a la posición del Sol en el cenit para los habitantes del paralelo que pasa por el centro de la Pirámide, o sea, que la relación entre la base y el número de días del año multiplicado por un millar de millones da el radio de la Tierra, etc., sirve para demostrar la ingenuidad del que siempre quiere admirarse de toda la sabiduría antigua, y también del que, sin otras consideraciones, quiere tomar como "estéticas" algunas obras y algunas estructuras que en aquellos tiempos tenían un significado bastante distinto, más complejo y muy alejado del arte, tal como hoy lo concebimos.

[3] Un estudio muy agudo acerca de los problemas del ritmo (del que hemos tomado estos datos) es el de Michel Souriau, *Le Temps,* Alcan, París, 1937.

[4] A este concepto es al que se acoge también Gaston Bachelard, en su *Dialectique de la Durée,* PUF, París.

[5] Jean Piaget, *Épistémologie génétique et recherche psychologique,* PUF, París, 1957. Consúltese sobre todo el volumen II de los *Études d'épistémologie génétique* publicados bajo la dirección de Piaget y que contienen ensayos de L. Apostel, B. Mandelbrot y J. Piaget, p. 33: "se ha recurrido a la noción de equilibrio en todos los dominios de la psicología… Claparède, que sostenía que toda conducta es provocada por un deseo y tiende a la satisfacción de éste, hacía corresponder el deseo con un desequilibrio y la satisfacción de un regreso al equilibrio". Los conceptos de equilibrio y de simetría (aunque en la base del primero exista una motivación física, en tanto que en la base de la segunda hay una predominante matemática) son a menudo superponibles y tanto más en su acepción metafórica. No se olvide que ya Hegel (*Vorlesungen über die Aesthetik* ["Conferencias sobre Estética"], 1835, t. I, p. 172) consideraba la simetría como la "belleza externa de la forma abstracta" *("die aüssere Schönheit der abstrakten Form")* estableciendo la distinción neta entre repetición de la misma forma y conexión del mismo "peso" entre dos estructuras desiguales entre sí.

[6] En lo que se refiere a las relaciones entre asimetría, arte moderno y arte extremoriental (cuyo influjo sobre el arte occidental es tan evidente en la actualidad) no se olvide que para la estética del zenismo y del taoísmo, una de las primeras leyes fue la de evitar cuidadosamente la simetría que representa un elemento de repetición y estática peligrosas. Existe en el sistema Zen la *casa de la asimetría,* cuyo significado ético-filosófico es evidente.

[7] Con respecto al problema de las asimetrías en los organismos, es interesante el ensayo de Ruth Keller, "Problemi di Simmetria", *Rivista Ciba,* núm. 43, 1953, en el que se estudian los casos de simetría especular en los gemelos monocoriales, los de la distribución asimétrica de los órganos en el reino animal, desde los infusorios y los anélidos, el problema de los zurdos, etc.; de notable interés, por sus posibles reflejos psicoestéticos, es el

artículo de W. Wolff, "Viso destro e viso sinistro" (en el mismo número de la revista). Acerca de los problemas de la simetría y asimetría en el arte, debe subrayarse que ya Einrich Wölfflin se ocupó de ello ("Über das Rechts und Links im Bilde, Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppich-Kartons", *Gedanken zur Kunstgeschichte,* Basilea, 1914). El gran historiador de arte estudió de modo análogo la irreversibilidad de las pinturas, con el ejemplo de *los tres árboles* de Rembrandt, y comprobó que la reproducción especular de este aguafuerte despoja a los árboles de ese "acento" de energía que posee el aguafuerte sin invertir. Según los estudios de Theodora Haack (cit. por R. Keller), los europeos muestran una predisposición ideatoria y perceptiva para los movimientos que transcurren de izquierda a derecha, por lo que también las pinturas se *leen* en el mismo sentido. Esto explica por qué en algunos temas iconográficos tales como la Anunciación, el ángel aparece a la izquierda más bien que a la derecha, como, por otra parte, ocurría en la Μεχαυή, del teatro griego, donde el "deus ex machina" intervenía precisamente a la izquierda, etc. En el arte extremo-oriental, por el contrario, prevalece el movimiento de derecha a izquierda. Así por ejemplo, los *makemono* japoneses se desenrollan de derecha a izquierda. Los verdaderos motivos de esta orientación espacial diversa se deben probablemente no tanto a razones fisiopsicológicas cuanto a la diversa actitud cultural de los dos pueblos.

[8] También para Platón el concepto de μέθεξις, que es participación de todas las experiencias de nuestra realidad en un *modelo* perfecto e inalterable, se deriva probablemente de la "imitación" de los pitagóricos. Y, por otra parte, también Aristóteles confirma lo antes dicho cuando afirma (*Metafísica,* A. 6, 987 b, 10-14); "… porque los pitagóricos dicen que las cosas existen por imitación de los números y Platón dice que existen por participación, cambiando el nombre…" "Y así su opinión es que los números existen aparte de las cosas sensibles, en tanto que *ellos* dicen que las cosas mismas son números."

[9] Véase a este respecto el capítulo "Platón, la place de la physique dans sa philosophie" en el volumen de León Robin, *La Pensée Hellénique,* PUF, París, 1942.

[10] T. S. Eliot, *Music of Poetry.*

[11] P. Valéry, *Variété,* V, NRF, París, 1945.

Capítulo V

[1] Acerca de la congenialidad e infinitud del proceso interpretativo, sobre las relaciones entre producción e interpretación de la obra de arte, y sobre las "correcciones" hechas por el intérprete, véase lo que agudamente analiza Luigi Pareyson, *Estetica. Teoría de la formatività,* pp. 200-230, en donde se desmenuza el problema de la formación y ejecución y en donde se afronta el problema del "juicio" acerca de la ejecución y de las relaciones entre creación y crítica.

[2] Véase mi ensayo *Le oscillazioni del gusto e la fruizione estetica,* Lerici, Milán, 1958.

[3] Herbert Read, *Art and the Evolution of Man,* Freedom Press, Londres, 1951.

[4] Me he referido al problema de la *entropía* aplicada al lenguaje literario en mi artículo "Entropía del linguaggio letterario", *Aut-Aut,* núm. 18; de este asunto se ha ocupado con amplitud recientemente también Max Bense (*op. cit.,* p. 48) en el capítulo "Information und Entropie": "Información y entropía definen […] procesos opuestos. El proceso del mundo físico tiene opuesta dirección al proceso del mundo estético […] Estructuras de información […] las cuales proceden de procesos sígnicos constituyen así un mundo sígnico. Los mundos sígnicos no se caracterizan por entropía, sino por entropía negativa, por información". Y también como explicación del problema de la interpretación es interesante todo lo que afirma Bense (p. 55): "La categoría de la interpretación no significa para el ser estético un componente casual más, sino que ha de ser un componente complementario y necesario de la creación, que de este modo pasa del estado de la información al estado de la comunicación".

Aunque no juzgue por otra parte oportuno tratar de superponer los datos obtenidos de las "ciencias exactas" (física, matemática, etc.) a la estética, pienso, sin embargo, que puede existir analogía, si no identidad, de "lenguaje" entre estos sectores aparentemente tan alejados. Y por esto, la ósmosis que se verifica también en las mismas expresiones lingüísticas y en la jerga usadas por la ciencia y el arte, la filosofía y la industria, las matemáticas y el arte, no puede menos de ser señalada. En efecto, cuando hablo de "entropía" de "información" y de "comunicación", no trato de ninguna manera de admitir la superposición de ciertas fórmulas matemáticas o

ciertas investigaciones electrónicas a las cosas de arte; pero trato de adoptar para mi discurso en torno de las artes algunos términos hoy de uso corriente, que me parecen bastante significativos y llenos de sentido. Debe recordarse, por otra parte, que precisamente en Italia, Giovanni Vailati había observado la posibilidad de comparar parcialmente los modos de expresión de las diversas actividades humanas, y la utilidad de tal asimilación; véase a este propósito el volumen *Il metodo della Filosofia,* Laterza, Bari, 1957, y especialmente el capítulo: “Questioni di parole”, en la edición al cuidado de F. Rossi-Landi.

En lo que concierne al concepto de “entropía”, debo recordar que sobre todo después de los estudios recientes de Wiener (*Cibernetics,* 1948) ha sido cuando las bases lógicas y matemáticas de la teoría cibernética han encontrado una aplicación más amplia también en el campo de la neurología, psicología, psicopatología, sociología y, por consiguiente, ¿por qué no?, en el de la estética. Algunos conceptos como los de “sistema”, “campo”, han tenido después de estas investigaciones un desarrollo especial en las áreas más diversas de la ciencia. Pueden distinguirse *grosso modo* dos tipos esenciales de “sistemas”: cerrados y abiertos; *sistema cerrado,* en el cual no hay ni aportación ni pérdida de energía; *sistema abierto* en el cual se produce un continuo flujo de energía. Este tipo de sistema abierto ofrece analogía con los casos regidos por el principio de la segunda ley de la termodinámica (por ejemplo, el caso de un recipiente que contiene un líquido caliente y que se coloca en un ambiente más frío, el cual experimentará una pérdida de calor equivalente a la que el ambiente circundante necesita para adquirir la misma temperatura). El “sistema”, según esta ley, tiende hacia un estado de equilibrio (igualdad de calor entre el líquido y el ambiente). Cuando el equilibrio máximo es alcanzado por el sistema, se habrá llegado también al máximo de *entropía* para el mismo, puesto que no se produce ya el paso regular y ordenado de la energía térmica de un objeto al otro, y el sistema ha llegado al grado máximo de desorden. El universo puede ser concebido todo él como un sistema cerrado dentro del cual es posible admitir la presencia de un proceso de entropía continuo.

Mas si éste es el destino de los sistemas cerrados (que son irreversibles por sí) muy distinto es el caso de los sistemas abiertos, en los que se produce una detención del proceso de entropía y, por consiguiente, la presencia de una *entropía negativa* que indica orden y no desorden. (La ecuación de la entropía negativa es: $-E = K \log. [1/D]$ en la que K es la constante de Boltzmann y D el término que indica la magnitud del “desorden” del sistema, que se obtiene de la fórmula para la entropía que es: $E = K \log. D$.) Puesto que la información (en el caso de las máquinas cibernéticas y en general de los mecanismos comunicantes) hace posible una selección basada en un grado menor de desorden o de “azar”, la información podrá considerarse como entropía negativa, es decir, sirve para indicar algo que es improbable que se produzca en “natura” a base del mero azar. Naturalmente, la aplicación de estos principios de física (termodinámica) y cibernética al lenguaje y al arte no puede ser otra cosa que aproximativa; nos ha parecido por otra parte oportuna la identificación del *consumo* de la *comunicación* que se produce en la expresión artística y mucho más en la lengua hablada y escrita, con el concepto de entropía —o de desorden— de un sistema, al que he aludido brevemente. Y de modo análogo es interesante la comparación aventurada por Bense entre *información* (entendida como *entropía negativa*) y los variados “procesos *ségnicos”* del arte.

Una profundización ulterior de las relaciones entre estética y cibernética y teorías de la información fue hecha por A. Moles, *Théorie de l’Information et perception esthétique,* París; véase también el volumen de U. Eco, *Opera aperta,* Milán, 1961.

[5] Según algunos autores, el arte “popular” existe siempre, pero a menudo no se reconoce como tal en la época en que se produce (véase H. Read, *Art and Society*, Londres, 1947, p. 71). Sin embargo, si con el término arte popular se quiere significar algo contrapuesto al arte de la *élite,* entonces será preciso reconocer que siempre el arte de la *élite,* y no el popular, es el que tiene mayor validez e importancia histórica. Se sabe también que, según Marx y Engels (y hasta según Lenin, *El estado y la revolución*), se admite la existencia de una *élite* cultural también en una sociedad sin clases.

Como ya tuve ocasión de señalar en otra parte (véase mi ensayo *Le oscillazioni del gusto e l’arte d’oggi,* Milán, 1958), considero que sólo en nuestros días se da la diferencia entre categorías *culturales* (y no sociales) en el disfrute artístico, que llevan a la manifestación de formas de seudoarte y de no arte (y no de “arte popular”, que como tal es arte “verdadero”), en tanto que en el pasado, aun en épocas de aguda diferenciación de clases, la equivalencia estilística entre arte popular y arte de *élite* era absoluta y la diferencia estaba basada sólo en el género del material empleado (o en la mayor tosquedad del lenguaje usado) y en definitiva sobre la mayor o menor

perfección técnica. A propósito de la estética marxista, véase el volumen de György Lukács, *El marxismo y la crítica literaria* y particularmente el capítulo "Introducción a los escritos de estética del Marx y Engels".

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I

[1] Los estudios y las investigaciones en torno del color desde los puntos de vista físico, fisiológico y psicológico son tan numerosos que no es posible enumerarlos ni resumirlos en este lugar. Hagamos, sin embargo, referencia, por su importancia en relación con la estética, al capítulo dedicado al color en el volumen de Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception,* California University Press, 1955, y entre las obras más recientes acerca de la psicología del color: D. Katz, *Der Aufbau der Farbwelt,* 1930 (trad. inglesa, *The World of Colour,* Kegan, Londres, 1935); C. Musatti, "Colore e Luce", *Arch. di Psicol.,* 1953; G. J. Allesch, "Die aesthetische Erscheinungsweise der Farben", *Psych. Forsch.,* 6, 1952, y entre los trabajos sobre este asunto es de señalarse el de Gaetano Kanizsa, *Ricerche sperimentali sopra la percezione cromatica,* Instituto de Psicología de la Universidad de Milán, 1955. No debe olvidarse tampoco que puede considerarse que el primer tratado estético-científico sobre la teoría del color es la obra de Goethe, *Zur Farbenlehbre (Teoría de los colores)* (*Saemmtliche Werke,* Cotta Verlag, Stuttgart, 1885). A propósito de esta obra y de la teoría goethiana del color, véase también la nota *a)* "A proposito de la *Farbenlehre di* Goethe", en p. 221 de mi *DT* y el pequeño fascículo de Rudulf Steiner, *Goethe als Vater ciner neuen Aesthetic,* 1888.

[2] Véase mi artículo "Rapporti attuali tra musica e pittura", *Rassegna d'Italia,* 3, 1948; y también "Valori tonali e timbrici in Braque e Picasso", *Rassegna d'Italia,* 3, 1949, así como el capítulo de mi *DT* dedicado a este asunto.

Véase también como crítica de mi opinión, lo escrito recientemente por Guido Ballo, *Pittori italiani dal futurismo ad oggi,* Ed. Mediterranée, 1956, p. 147, que textualmente dice: "No sirve de nada en sentido absoluto la aguda diferenciación que Gillo Dorfles establece entre valores tímbricos y tonales: ciertamente que, en general, toda la pintura moderna de este siglo tiende más al timbre que al tono, lo cual puede ocultar orígenes naturalistas, pero también puede existir un contenido viejo, resuelto en valores tímbricos, en una 'especie' de estilización externa". Observación por lo demás oportuna, pues no basta ciertamente hacer uso del timbrismo cromático para lograr un cuadro "moderno", en tanto que podrá siempre existir una especie de "tonalismo" no naturalista y aceptable, por consiguiente, en una pintura abstracta. Sin embargo, en época reciente hemos podido comprobar también la frecuente re-inserción de elementos atmosférico-tonales (naturalistas del todo), en pinturas aparentemente no-objetivas, no representativas, y es precisamente contra esta suerte de tonalismo "naturalístico", que conserva todavía el marchamo ochocentista, contra lo que nos rebelamos.

[3] Herbert Read, *The Meaning of Art,* Faber and Faber, Londres, 1951, en donde el color es subdividido en "heráldico" *(heraldic)*, armónico y puro.

[4] La lenta y continua transformación del concepto de espacio en las artes visuales merecería ser tratada extensamente; sólo podemos recomendar los estudios recientemente emprendidos sobre el asunto por investigadores como Pierre Francastel, *Peinture et société,* Audin, Lyon, 1951; Rudolf Luneburg, *Mathematical Analysis of Binocular Vision,* Princeton, 1947 y, más recientemente, Decio Gioseffi, *Perspectiva artificialis, Per la storia de la prospettiva...* Trieste, 1957; este último mediante un análisis profundo de las constantes ópticas como base del fenómeno perspectivo logra demostrar que la teoría de la perspectiva era conocida por los antiguos, así como la existencia en la Antigüedad clásica de una pintura regida por las mismas leyes. Según Gioseff serían inaceptables, por esto, las teorías que mantienen que el hecho perspectivo está basado exclusiva y prevalentemente en una motivación simbólico psicológica; primera entre todas ellas es la de Erwin Panofski, *Die Perspektive als symbolische Form,* 1921 (derivada del concepto desarrollado por Cassirer a propósito de su filosofía de las formas simbólicas). Hago patente a este propósito, sin embargo, que otros autores antes que Gioseffi anticiparon sus críticas de la teoría panofskiana; P. A. Michelis, en su volumen *Aesthetic Approach to*

Byzantine Art, Londres, 1955, en el que estudia a fondo la "perspectiva invertida" de los bizantinos, señala también el conocimiento que tuvieron los antiguos clásicos de la perspectiva. Análogas reservas respecto a la ignorancia de las normas perspectivas en la Antigüedad clásica y de la afinidad entre cierta perspectiva renacentista y la romana-decadente, se expresan en el volumen de V. Lazarev, *Proishozdenije Italianskogo Vosrozdenija,* vol. 1, *Iskusstvo Protorenessansa,* Moscú, 1956, particularmente en el capítulo: "Proishozdenije Interëra v'Italianskoj zivopisi". Sea como fuere, ni con la exclusiva motivación social que invoca Francastel ni con la exclusivamente óptico-perspectivista lograremos llegar a comprender la mutación que sufre el concepto de espacio a través de épocas y civilizaciones, sino sólo mediante la indagación a fondo de la concepción global estético-filosófica de la humanidad dentro de un determinado periodo.

[5] Véase también mi subcapítulo "Un nuevo universo formal", pp. 243-246, y el volumen de Gyorgy Kepes, *The New Landscape,* Chicago, 1955.

[6] A. Barr, *Matisse. His Art and His Public.* Museum of Modern Art, Nueva York, 1951. También, acerca de la obra de Matisse, véase Gaston Diehl, *H. Matisse,* Tisné, París, 1954, y Clement Greenberg, *Matisse,* Nueva York, 1953. Sobre todo este último autor atribuye a Matisse una gran importancia en el "rechazo de una ilusión de la tercera dimensión".

Nunca se insistirá demasiado en la importancia de Matisse en la pintura moderna. Efectivamente, si otros artistas, como Kandinsky, Klee, Mondrian, llegaron en sus investigaciones respecto a la apariencia "formal" más allá en sus innovaciones, es privativo de Matisse el haber sabido renovar el factor cromático de la pintura, sin apartarse del todo de la figuración tradicional, como ocurre con los artistas antes citados. Él, en efecto, reconoció explícitamente la importancia tímbrica del color cuando afirmó: "los colores tienen una belleza que hay que preservar como se busca preservar en la música los timbres" (*Propos sur la couleur,* recogidos por Gaston Diehl, París, 1954); y no solamente eso, sino que además tuvo la noción exacta de que el color no tiene que ser esclavo del naturalismo, cuando escribió: "cuando pongo color verde, no quiere decir que sea hierba; cuando pongo color azul, no quiere decir que sea el cielo" (*Propos de l'artiste,* recogidos por Pierre Courthion, París, 1954). Pero sobre todo es bastante interesante —para los fines de una estética semiótica— reconocer cómo Matisse supo determinar el valor de "signo" de las formas "objetivadas" presentes en sus pinturas, fijando, antes que otra cosa, la diferencia neta, entre "escritura" *(écriture)* y arte; diferenciando la escritura del arte por el uso que hace aquélla de *"signes qui ne changent pas"* (es decir, signos que no cambian, fijos, de acuerdo con las convenciones), mientras que, en la composición artística se trata siempre de signos (mejor dicho de "símbolos") que expresan la estructura del sentimiento mediante la simbolización que tiende a individualizarse, al contrario que la simbolización "discursiva" que tiende a generalizarse y universalizarse. Debe meditarse acerca de esta frase suya poco conocida: "Se debe estudiar mucho tiempo un objeto para saber cuál es su signo. Aunque en una composición el objeto se convierta en un nuevo signo que forme parte del total […] Cada obra es un conjunto de signos inventados durante la ejecución. Fuera de la composición […] estos signos ya no tienen ninguna acción […] El Signo está determinado en el momento en que lo uso […] Porque yo no puedo, por adelantado, determinar los signos que nunca cambian y que serían una especie de escritura…" ("Propos", recogidos por María Luz, en *XXe Siècle.*)

[7] W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst,* 3ª ed., Piper Verlag, Múnich, 1922; para mayor precisión acerca de las teorías de Kandinsky, véase "Punkt und Linie zur Flache", *Bauhausbücher,* 9, 1926 y el fundamental y reciente volumen de Will Grohman, *Wassily Kandinsky*, Du Mont, Colonia, 1958.

[8] Acerca del arte concreto y de sus bases teóricas véase el volumen de J. M. Sorge, *Einführung in die Betrachtung der abstrakten und konkreten Malerei,* Zürich, 1945, y las más recientes, agudas diferencias que, entre "manchismo" y concretismo, establece Max Bense, en su *Aesthetische Information* (Aesthetica II), Agis-Verlag, 1956, basadas sobre todo en las obras y escritos de Max Bill que fue uno de los más denodados defensores de este movimiento. En lo que se refiere al sector italiano del mismo, que se agrupó en 1948 bajo el nombre de MAC (Movimiento Arte Concreto), véanse las publicaciones del mismo editadas por la Librería Salto de Milán, y entre ellas *Arte concreto* (con introducción de G. C. Argan, 1950) y *Documenti d'arte d'oggi,* 1954-1955, 1956-1957. Una cronohistoria bastante detallada de este movimiento y de los de arte nuclear y espacial en Italia puede encontrarse en el volumen de Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopo-guerra,* Schwarz, Milán, 1957, en donde se reproducen además los manifiestos del MAC, del espacialismo, etcétera.

[9] Para el conocimiento exacto de la *estética* y de la doctrina del neoplasticismo léanse las anualidades de *De Stijl.* He aquí, por ejemplo, cómo define Mondrian la misión de la arquitectura: "La gran misión de la arquitectura

es mostrarnos incesantemente, con claridad, la belleza universal ante la mirada y colaborar para ello con la escultura y la pintura como una totalidad (*De Stijl,* III, 29).

[10] *De Stijl,* III, 18.

A propósito del neoplasticismo consúltese también el volumen de H. L. C. Jaffé, de Ottavio Morisani, *Mondrian,* Neri Pozza, Venecia, 1956, y el de M. Senphor, *Mondrian,* que tal vez sea la obra más completa sobre el artista. Nos parece interesante citar algunos pasajes de una carta dirigida por Mondrian a J. J. Sweeney, en 1943, y publicada en el catálogo *Piet Mondrian: the Earlier Years,* en ocasión de la exposición en el Museo Guggenheim, 1958: "… Usted sabe que la intención del cubismo —en todo caso en sus principios— era expresar el volumen. El espacio tridimensional (natural) quedaba así establecido. (Muestra de nuevo que el Cubismo *aut fond* permanecía natural y era sólo *una abstracción,* pero no *abstracto* [o sea, no 'concreto'].) Esto se oponía a mi concepto de abstracción, que es el de que este espacio justo *ha de ser destruido.* En consecuencia, quise destruir el volumen utilizando el plano. Después, el problema consistió en destruir el plano también. Esto lo logré por medio de líneas que cortaban los planos. Pero aun el plano quedaba demasiado intacto. Así que llegué a hacer sólo líneas y puse el color en ellas. Ahora, el único problema era destruir estas líneas también mediante su oposición mutua".

[11] La obra y la figura de Klee han sido objeto de numerosos estudios; creemos oportuno señalar, entre los mejores, el de Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee,* Gerd Hatje, Stuttgart, 1955, y el de W. Grohmann, mientras para el conocimiento del pensamiento del artista son indispensables su *Paedagogisches Skizzenbuch,* Múnich, 1925, su conferencia *On Modern Art,* Faber and Faber, Londres, 1945, y el magnífico volumen *Das Bildnerische Denken,* Benno Schwabe, Basilea, 1956, que contiene los escritos del artista y sus lecciones en la Bauhaus, recogidos y publicados por Jürg Spiller.

[12] Susanne Langer, "Abstraction in Science and Abstraction in Art", en el volumen *Structure Method and Meaning,* Nueva York, 1951, p. 173.

[13] Ranuccio Bianchi-Bandinelli, *Organicità e astrazione,* Feltrinelli, Milán, 1956. En este pequeño volumen el autor sostiene, además de la alternancia de los periodos de abstracción y de naturalismo, también el predominio del segundo sobre la primera. Tesis en contra de la cual yo he expuesto dudas en mi artículo "Organicità delle'astrazione", *Aut-Aut,* 38, 1957. A propósito de alternancia entre abstractivismo geométrico y naturalismo en las artes neolítica y paleolítica es interesante leer todo lo que dice Herbert Read, en su *Imagen e idea,* FCE, México, 1957.

[14] El análisis del *manchismo* desde el punto de vista de la teoría de la información se halla en la obra ya citada *Aesthetische Information* de Max Bense. Otras importantes contribuciones para la comprensión de tales corrientes pictóricas se encuentran en Herbert Read, "An Art of Internal Necessity", *Quadrum,* I, 1956, en donde se estudian los trabajos de algunos *action painters* como Soulage, Ubac, Hartung, Sam Francis, Fautrier, y en donde se relaciona el *manchismo* con algún arte del Extremo Oriente. "El manchismo no es un misterio en el Japón, simplemente es una extensión del método normal de comunicación escrita", afirma Read (p. 13) al considerar los "jeroglíficos" abstractos de ciertos "manchistas" como Mathieu, a manera de mensajes grafológicos, reflejo de la personalidad "profunda del artista". Siguiendo un razonamiento, caro a su predilección por el psicoanálisis, Read quiere reducir el arte de muchos de estos artistas (por ejemplo, Pollock, Kline, Vedova, Mana, Manessler, De Kooning, Rothko, Resznick) a su mero significado de manifestaciones inconscientes o subconscientes: "Todos estos pintores tienden a derivar sus formas de las fuentes por debajo de la superficie de la conciencia, no de las fuentes fenoménicas de la percepción", pero agrega: "Estoy convencido de que en las capas más profundas del inconsciente hay un principio formativo trabajando, que moldea algún material primordial de la psique en iconos". Estamos de acuerdo en absoluto con esta afirmación: la presencia de un proceso formativo, aun allí donde prevalece la actividad del inconsciente es la única que permite la formación de la obra de arte, aun sin un dominio vigilante por parte del artista.

Otro ensayo importante es el de André Masson, "Une Peinture de l'Essentiel", en el mismo fascículo de *Quadrum,* y el de Henri Michaux, "Vitesse et Temps", en el núm. III de la misma revista. Al tratar de sus dibujos "cinemáticos" y de los efectos de la mezcalina, Michaux ofrece una interesante explicación del valor "géstico" de este arte, aproximándose a la interpretación que Mathieu nos da de sus propias pinturas; debe aclararse que Bense se vale precisamente de una pintura de Michaux en su análisis del "manchismo" al contraponer esta tendencia al rígido concretismo constructivista de Max Bill; y véase mi pequeño volumen *Ultime tendenze dell'art d'oggi,* Milán, 1962.

[15] La mancha, como se sabe, tiene una larga historia en la pintura a partir de las investigaciones de Leonardo da Vinci sobre las manchas en los muros, que le sugerían a él contornos y figuras, hasta aquel curioso ensayo de Benedetto Croce, "Una teoría della *macchia",* en *La critica e la storia delle arti figurative,* Larerza, Bari, 1946, en el que al hacer referencia a un librito de Vinario Imbriani, cita a estas frases del escritor napolitano: "¿Qué es una mancha reducida a su última expresión? Un acorde de tonos, es decir, de luces y sombras, capaz de suscitar en el espíritu determinado sentimiento, al exaltar la fantasía hasta llegar a la productividad…" Croce, naturalmente, tiende a hacer extensiva la "teoría de la mancha" también a las demás artes, partiendo de la pintura, puesto que él no admite distinciones entre ellas: "para Imbriani, es de hecho privativo y característico de la pintura o más bien de un grupo de artes, en el que se incluyen la pintura y la música, que contrasta con la poesía", en tanto que para Croce, la mancha corresponde al ritmo, al motivo, a la "onda lírica": "en suma la mancha […] no es otra cosa que la esencia del hecho estético, la intuición". Al llegar aquí sería demasiado fácil sostener, que, si la mancha en el sentido en que Imbriani la entendía, era asimilable al embrión rítmico-sonoro de la poesía, difícilmente un tal parangón podría encajar para la mancha del "manchismo" pictórico actual. En tanto que la mancha, que por sí sola es, en su informe explosión, el cuadro moderno, es "intuición" y "expresión" a la vez; creemos que no es posible decir lo mismo del motivo rítmico-sonoro que constituye el núcleo primario de una poesía o de un trozo musical. De cualquier manera es bastante significativo señalar que hemos llegado a una peculiar revuelta del camino en el sector de las artes visuales, que nos permite dejar a un lado la concreta cualidad "informativa" de la obra de arte, nos satisface el elemento sugerente que permite elaborar la "interpretación" personal, que puede ser diferente y hasta contraria, a la que el artista nos ofrece del signo que ha tratado de interpretar. Y de igual manera, podría señalarse el sencillo ejemplo de las manchas que se muestran en el *Test de Rorschach,* cuya interpretación es extremadamente variable y que por cierto son en realidad un "manchismo" *ante litteram.*

[16] La denominación "action painting" o "art autre" es igualmente significativa para este género de pintura, a menudo casi reducido al único valor de proyección dinámico-muscular; he aquí cómo Lawrence Alloway (en el catálogo *New Trends in Painting* del Arts Council, Londres, 1957) lo define: "El *arte otro* es un arte reducido a los ingredientes físicos básicos de la pintura […] cada pintura debe ser leída como un artista *action* mientras produce esa pintura". Alloway se refiere a los pintores Appel, De Staël, Bogart, Francis, Jenkins, Riopell, Soulage, de los cuales únicamente algunos pueden incluirse en esta categoría, y emplea la expresión *other art* traducida de *art autre* que Michel Tapié, uno de los mayores exponentes de esta tendencia, introdujo en la jerga artística. Más significativa, aún, nos parece la opinión de Mayer Shapiro (*Art News,* verano de 1957) quien, a propósito de cierta pintura moderna, la considera como el arte de la *no-comunicación.* Opinión paradójica aunque no exenta de un fondo de verdad.

[17] Lancelot Lengyel, *L'art gaulois dans les médailles,* Corvinda, Montrouge-Seine, 1954; véase también a este propósito el capítulo "Comparse dell'arte astratta" en el volumen de René Huyghe, *Dialogo con il visible,* Parenti, Milán, 1958, donde se analiza la primera plástica abstracta de la Antigüedad.

[18] Acerca de la escultura de los últimos decenios, consúltese el volumen de Carola Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture,* Wittenborn, Nueva York, 1955.

[19] Uno de los más tenaces defensores de la arquitectura como arte del "espacio interno" es Bruno Zevi, de quien puede consultarse: *Saper vedere l'architettura,* Einaudi, Turín, 1947, *Verso un'architettura organica,* Turín, 1946, y *Storia dell'architettura moderna,* Turín, 1950.

[20] Susanne Langer, *Feeling and Form.*

[21] Entre los abundantes textos quiero recordar, al menos, algunos clásicos de la arquitectura moderna: S. Giedion, *Space, Time and Architecture,* Cambridge, 1941; A. Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit,* Berlín, 1930; G. C. Argan, *Gropius e la Bauhaus,* Einaudi, Turín, 1950; J. M. Richards, *An Introduction to Modern Architecture,* Londres, 1948; Cristopher Tunnard, *The City of Man,* Scribner's, Londres, 1953; Gillo Dorfles, *L'architettura moderna,* Milán, 1956, etcétera.

[22] Un análisis bastante agudo de los principios que regulan el ritmo y la simetría y de las leyes armónicas en la arquitectura, se encuentra en el volumen de P. A. Michelis, *E Architektoniké os tèchne,* Atenas, 1951, y del mismo autor puede consultarse también, para la estética de la arquitectura moderna en cemento armado, el volumen: *E Architektoniké tou Beton Armé,* Atenas, 1955.

[23] Un artículo de gran interés, porque pone finalmente en su verdadero punto la cuestión tan debatida de la perspectiva arquitectónica y de su significación, es el de P. A. Michelis, "Refinements in Architecture", *JAAC,* XIV, I, 1955. El arquitecto esteticista griego trata de explicar el porqué de algunos medios arquitectónicos usados por los griegos antiguos —y en general en todas las edades— que permiten dar mayor "refinamiento" a la construcción por medio de modificaciones esenciales y sutiles (curvaturas, policromías, énfasis, etc.) de las estructuras; y que no deben ser explicados solamente por razones ópticas o meras razones "funcionales". Actualmente, como es natural, observa el autor, la originalidad "descansa en la innovación y no en el tipo consumado", pero en la Antigüedad griega y en el Renacimiento, los ejemplos de "refinamientos" obtenidos por medio del juego de la perspectiva son innumerables. "La perspectiva ortodoxa […] no parece ser tan objetiva como se afirma. Tampoco fue la perspectiva medieval, de hecho […] totalmente errónea; ésta fue una perspectiva *en movimiento.* En la pintura, es más, forzó el orden de las cosas de acuerdo con el grado de su significación y valor, y no con su tamaño y distancia." Así por ejemplo, para explicar la curvatura de las líneas del Partenón, Michelis afirma: "En el caso de la columna del Partenón se logró mediante la disminución, el estriado y el énfasis, que dieron vigor y animación a la forma. Todo el templo, por la convergencia piramidal de sus columnas, adquiere firmeza, altura y delicadeza aparentes, y gracias a las curvas del estilóbato y la arquitrabe parece alentar". Por esto es errónea la opinión de Vitrubio —a menudo todavía aceptada en la actualidad— que sostenía que la ligera curvatura de las líneas del Partenón, era debida a una voluntad de corregir la ilusión óptica que habría hecho aparecer cóncava la columnata si las líneas hubieran sido efectivamente rectas, y "sin la convergencia piramidal de sus columnas hubiera parecido que se esparcía hacia lo alto, y el estilóbato y la arquitrabe, sin curvas convexas, hubieran parecido combadas del centro…" Por el contrario, según Michelis, cuando nos percatamos que están incurvadas, "no sólo continuamos mirándolas como curvadas, sino que no las concebiríamos de otra forma".

He creído oportuno citar con cierta amplitud estas opiniones del investigador griego, porque pueden servir una vez más para deshacer muchas teorías aparentemente científicas, pero realmente "antiestéticas", acerca de algunos valores técnicos de la obra de arte.

[24] Véase Cesare Brandi, *Eliante o dell'architettura,* Einaudi, Turín, 1957, pp. 215-220.

[25] La literatura sobre las relaciones entre arquitectura y música en la edad barroca es abundantísima. Pero quiero citar también mi ensayo "Antiformalismo nell'archittetura barocca", en *Retorica e barocco.* Actas del III Congreso Internacional de Estudios Humanísticos, al cuidado de Enrico Castelli, Venecia, 1954, en las que puede leerse: "El Hecho 'representativo' se manifiesta […] en el teatro […] también la arquitectura se hace teatral como devinieron la pintura y la escultura, la música a su vez se convierte en doncella del teatro y de su función 'representativa'. El estilo 'representativo' en música […] estaba en neta oposición con el polifónico empleado hasta entonces y al que se acusaba de dureza excesiva".

[26] E. A. Gutkind ha publicado un estudio de la historia de la arquitectura fundado en constantes referencias a las condiciones sociales de las diversas civilizaciones, titulado *Architettura e società,* Comunità, Milán, 1958. Pero por otra parte, las reflexiones del autor son un tanto ingenuas, como por ejemplo: "la gran arquitectura hindú, es una demostración del dualismo de la visión hindú […], un continuo abandonarse al proceso vegetativo de la naturaleza y a los impulsos sexuales del hombre siempre presentes"; o también "el templo griego […] expresa de modo perfecto la interacción de energía y peso, el aislamiento de la vida mundana cotidiana y la razón de ser de esta actitud" (p. 40). "El chino vive en una sensible aceptación de la naturaleza, sus edificios están atravesados por el espacio general" (p. 50); "la cubierta de bóveda no existe en la arquitectura china, porque ni el espacio en reposo, por ejemplo como en el panteón, ni el espacio en movimiento, como en las catedrales góticas, son compatibles con la actitud china hacia el mundo circundante" (p. 96). A pesar de todo, es admisible una relación entre las formas arquetípicas de una civilización y las concepciones sociales y espirituales de la misma. Donde por el contrario el análisis de Gutkind presenta notable interés es en su estudio de la "ligereza transparente de las casas sobre palafitos" y de ciertos edificios japoneses tradicionales, que constituyen las principales anticipaciones de la arquitectura moderna.

En otro aspecto completamente distinto nos parece de extrema importancia la actitud asumida por otro investigador, al considerar la necesidad de poner al día y de establecer adecuadamente la semántica en el lenguaje crítico acerca del arte en general, y de la arquitectura en particular (véase Sergio Bettini, "Critica semantica e continuità storica dell' architettura europea", *Zodiac,* 2, 1958). Estimo evidente la impropiedad de nuestro vocabulario crítico para referirnos a obras de arte de épocas remotas sin tomar en cuenta las transformaciones

conceptuales producidas. Así, Bettini afirma con justeza: “Al hablar de arquitectura griega, por ejemplo, es evidente que el uso de nuestro vocablo actual ‘espacio’ resulta impropio y fuera de lugar y necesita situarse históricamente para que resulte pertinente: precisamente porque la estructura semántica del signo espacio en las lenguas de hoy no ‘define’ la estructura formal del espacio arquitectónico griego” (p. 15); “sólo los signos de la lengua griega que traducimos genéricamente por espacio, significan propiamente las estructuras formales de la arquitectura griega. Bien digamos κενόν (equivalente aproximado a *vacío*), τόπος (= *lugar, es decir, espacio ocupado por un objeto*), διάστημα (= *intervalo que separa dos objetos*) o χώρος (= *espacio que circunscribe* un objeto) su significado articula siempre el concepto de *quantum discretum,* que no existe si no es en relación con el objeto particular…” (p. 16).

[27] Walter Kohler y Wassili Luckhardt, *Lichtarchitectur,* Berlín, 1956.

[28] A propósito de la arquitectura “espontánea” de Capri y Campania, consúltese el volumen de R. Pane, *Capri,* Neri Pozza, Venecia, 1954, en el que se analizan las construcciones abovedadas de la costa de Amalfi y de las islas partenopeas y se comparan con la arquitectura culta. También P. A. Michelis se ha interesado en el mismo tema en el volumen ya citado, en el que toma en consideración la arquitectura de la Isla de Santorino, parangonándola con algunas construcciones en cemento armado actuales. Otro volumen en que se analizan las numerosas y variadas construcciones “anónimas” surgidas en los Estados Unidos es *Native Genius in Anonymous Architecture,* de Sybil Moholy-Nagy, Horizon Press, Nueva York, 1957. La autora sostiene que en la arquitectura anónima americana prevalece el uso de materiales y sistemas constructivos locales, y que la distribución planimétrica y volumétrica es el resultado de exigencias exclusivamente funcionales y de condiciones del terreno, prescindiendo de toda consideración de la simetría y el “buen gusto” y que, además, hay ausencia de toda decoración. Sin embargo, de los ejemplos ofrecidos en el volumen resulta una búsqueda ingenua de motivos ornamentales y “decorativos” y una definida analogía con los ejemplos europeos, según las naciones de origen de los emigrantes americanos, y en definitiva, una situación análoga a la que puede encontrarse en los ejemplos de las arquitecturas vernáculas europeas.

[29] Véase lo escrito acerca de este asunto por Richard Neutra, *Planificar para sobrevivir,* FCE, México, 1957.

[30] Christopher Tunnard, *The City of Man,* Scribner’s, Nueva York, 1953.

[31] G. Dorfles, “Breve gita architettonica nella Grecia moderna”, *Domus,* 1957.

[32] Véase Paul Damaz, *Art in European Architecture, Synthèse des Arts,* Reinhold, Nueva York, 1956.

[33] Además de los fundamentales volúmenes de H. Read, *Art and Industry,* Londres, 1934, y S. Giedion, *Mechanization Takes Command,* Harvard, 1948.

[34] Estos problemas han sido considerados y desarrollados con extremada agudeza en el volumen de Pierre Francastel, *Art et technique,* París, 1956, en el que el autor señala la importancia de la Revolución industrial desde el punto de vista sociológico y estético. El objeto “plástico”, acerca del cual Francastel discurre, es decir, el objeto del producto de la industria, reúne en sí la cualidad plástica de la obra de arte “pura” y la del hallazgo mecánico. Según el autor (que no ahorra sus ataques ni a Le Corbusier, ni a Wright, Giedion y Zevi), el error de la estética industrial ha sido querer considerar la cualidad artística del producto industrial o como derivada exclusivamente de su funcionalismo (Gropius) o como si estuviera subordinada a un imperativo estético. Según Francastel, asistimos al curioso fenómeno de que mientras hasta el gran público es sensible a las obras de un Picasso y de un Matisse, los objetos industriales que prefiere ese público se derivan todos de un mismo impulso estilístico el de “las formas envolventes y pulidas”, que él considera pertenecen al “estilo Maillol”. No estamos de acuerdo con esta posición, porque en tanto que nos parece que el público no es demasiado sensible hacia Picasso y Matisse, nos parece más bien que las formas del objeto industrial reflejan, si acaso, un estilo que encuentra sus orígenes en las esculturas de Arp y Brancusi, y que, por consiguiente, querámoslo o no, es bastante actual.

[35] A propósito de diseño industrial véase el libro de Wilhelm Braun-Feldweg, *Normen und Formen industrieller Produktion,* Ravensburg, 1954, y las numerosas revistas especializadas: *Stile Industria, Design, Industrial Design, Esthétique Industrielle, Aujourd ‘hui, Domus,* etc. Para las relaciones entre diseño industrial y moda tienen cierto interés los trabajos de la “Journée de l’esthétique industrielle” publicados en el número 28 de *Esthétique industrielle,* 1957, con las ponencias de Kalff, Delovoy, Reilly, Haupt, Vienot y Dorfles Y también las *Atti del Congresso sul Disegno Industriale alla X Triennale di Milano,* 1954. Remito además a mi artículo “Evoluzione del concertto di Industrial Design”, *Stile Industria,* 1956, y a mi volumen *Il disegno industriale e la sua estetica,* Cappelli, Bolonia, 1963.

[36] Luis Juan Guerrero, *Revelación y acogimiento de la obra de arte,* Losada, Buenos Aires, 1955, p. 44: "En otros tiempos, el arte era una 'capacidad' […] para fabricar algo […] lo fabricado servía a un fin extraño al proceso productor […] el resultado no era una obra de arte, sino, por ejemplo, una obra de culto. Y más tarde […] una obra de enseñanza o de moralidad…" Estas observaciones son muy acertadas porque nos convencen de la manera diversa en que los tiempos remotos consideraban lo que hoy llamamos arte. En efecto, "desde los tiempos prehistóricos, la obra había estado siempre al servicio de algún otro fin […] En cambio, el siglo XIX ha venido a enseñarnos la posibilidad que tiene la obra de arte para independizarse de toda función extraña por convertirse en un fin último […] de configuraciones que valen por sí mismas". Y ésta es una de las razones del refinamiento y del sentido esotérico del arte actual, pero también de su consecutivo declinar. Y por esta razón, corresponderá quizá a artes más "funcionales" como la arquitectura, el diseño industrial, el cine, las artes gráficas, llevar al arte a una función más vital: didáctica, lúcida, terapéutica, de las que el hombre no pueda prescindir.

[37] Véanse, entre las obras orientadas hacia una arquitectura hipotética del futuro, Udo Kulterman, *Der Schlüssel zur Architektur von heute,* Econ Verlag, Viena, 1963; Michel Ragon, *Ou vivrons-nous demain,* Laffont, París, 1963.

CAPÍTULO II

[1] Base de la estética musical de la edad barroca fue el concepto según el cual la música es imitación o expresión de las pasiones. Tal concepto está implícito ya en la *Affektenlehre* ("teoría de los efectos").

[2] Véase el "Canto omaggio a Hanslick" de Massimo Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica,* Einaudi, Turín, 1950 (nueva ed., 1956). Contra la importancia excesiva que algunos autores conceden a las relaciones íntimas del lenguaje musical, Mila insiste en reforzar la importancia de una concepción más abierta respecto al universo musical de la que ofrecen las especulaciones formalistas. Nótese, a este propósito también, el importante concepto de "expresión inconsciente" contrapuesto al, ya de por sí contradictorio, "expresión objetiva".

[3] Toda la teoría estética de Susanne Langer se deriva de sus interpretaciones en clave simbólica del hecho musical: en efecto, afirma (*op. cit.,* p. 219): "ser capaz de definir la *significación musical* es la piedra de toque de una filosofía del simbolismo verdaderamente poderosa".

[4] Por esto ni siquiera somos de la opinión de Calogero (*Estetica,* Einaudi, Turín, 1946), según la cual la música sería el lenguaje que sugiere sentimientos puros sin imágenes (o sea, un arte en el que prevalece la componente patética sobre la eidética), porque prescindiendo de las imágenes sinestésicas (visuales, plásticas, poéticas) que puede despertar la música de modo asociativo en quien escucha, existe la posibilidad de una verdadera "imagen musical" que es algo preciso y arquitectónicamente definido, y que puede presentarse bien en la mente del músico creador, o bien en la del que goza de la música, en correspondencia aproximada con las imágenes plásticas, cromáticas, etc., que las artes visuales suscitan. Esta imagen musical, por consiguiente, podrá ir acompañada o no de una componente patética, pero que de cualquier manera nos permite considerar la estructura genética de la música no diferente de las otras artes.

[5] A propósito de la persistencia de las imágenes sonoras, léase este interesante pasaje de Husserl, *Ideen zu einer reinen Phaenomenologie und phaenomenologischen Philosophie,* Halle, 1928 (trad. esp.: *Ideas,* México, FCE, 1962, p. 177): "Primero es consciente sin reflexión en el recuerdo… el curso de una pieza musical, en el modo del 'pasado'. Pero a la *esencia* de lo consciente en tal modo es inherente la posibilidad de reflexionar sobre el haber sido percibido de ello".

[6] Véase Bourdon, *L'intelligence,* Alcan, París, 1937.

[7] Gisèle Brelet, *Le temps musical,* PUF, París, 1949.

[8] Entre las obras de Bergson, véanse, sobre todo para lo que aquí interesa: *Données immédiates de la conscience,* PUF, *L'énergie spirituelle,* PUF, y *Matière et mémoire.* En tanto que para Bergson la sucesión de las notas podría concebirse como una compenetración alterna sin distinciones entre ellas, para Gabriel Marcel (*Revue musicale,* III, 1925) y para Henri Delacroix (*Psychologie de l'art,* 1927) el tiempo bergsoniano no puede ser considerado como "tiempo musical" puesto que "con la fluidez pura desaparece la melodía…" (p. 254).

[9] "Le temps et la musique", *Revue musicale,* VII, 3, 1926.

[10] También para G. Bachelard (*Dialectique de la durée,* Boivin, París, 1936) la melodía debe ser considerada no como continuidad sino como sucesión discontinua y, por tanto, no puede asimilarse a la duración pura de Bergson.

[11] Susanne Langer, *op. cit.,* p. 125: "La esencia de toda música [es] la creación del *tiempo virtual* y su determinación compleja por el movimiento de formas audibles".

[12] S. Langer, *op. cit.,* p. 240: "La música, en su máximo, aunque sí forma simbólica, es un símbolo no consumado"; este concepto de "símbolo no consumado" equivale a afirmar que el lenguaje musical es *todo lo contrario* de *simbólico.* Solamente lo es de modo ocasional o por condicionamiento sucesivo; y entonces puede devenir simbólico de cualquier "sentimiento" o imagen, discurso o forma, siempre que sea el que goza de la música quien la revista de esa cualidad.

[13] Véase en *DT (Discorso tecnico delle arti)* el capítulo "La musica nel tempo e nello spazio".

[14] Theodor Wiesengrund Adorno, "Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik", *Archivio di Filosofia,* 1953, I, y del mismo autor también su importante trabajo: *Philosophie der Neuen Musik,* Tübingen, 1949 (trad. it. Einaudi, Turín, 1959).

[15] También Roman Vlad, en el mismo fascículo del "Archivio" (*Demonicità e dodecafonia,* p. 85), observa, al citar la concepción espacial de Schoenberg, que "según la definición schoenbergiana del espacio sonoro como bi- o pluridimensional, la música podría existir no sólo como fenómeno humano en el espacio tridimensional", en tanto que, "fuera de esta región no existiría más que música no basada en percepciones y sensaciones auditivas, música por tanto que en nuestro concepto no sería arte de los sonidos". Léase también del mismo Vlad el interesante volumen *Modernità e tradizione nella musica contemporanea,* prefacio de Massimo Mila, Einaudi, Turín, 1955.

[16] *Op. cit.,* p. 223.

[17] *Op. cit.,* p. 222.

[18] Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz,* Schott und Söhne, Maguncia, 1957.

[19] Es interesante observar la diferencia que según las épocas ha ido tomando este "intervalo príncipe", ya definido por los pitagóricos, revaluado en el Medievo, y en cierto sentido devaluado durante el romanticismo. Como ejemplo, véase el artículo de Niccolò Castiglioni, "Silenzio e durata nel linguaggio musicale contemporaneo", *Aut-Aut,* 46, 1958, p. 196: "Es suficiente observar que existen páginas del *Quinientos* y *Seiscientos* enteramente formadas por una continua exaltación del acorde perfecto y del intervalo de quinta: el ejemplo más notorio es el de la Tocata de introducción del *Orfeo* de Monteverdi […] El sistema tonal está fundado en el intervalo de quinta […] porque se funda en los *armónicos,* es decir, en un fenómeno acústico, en un dato de la naturaleza […] Por otra parte es significativo el hecho de que precisamente entendida como *imitatio naturae,* la quinta asume con el romanticismo un significado de desorden, de caos (pensemos en el comienzo de la Novena de Beethoven)". Y podríamos añadir que, más adelante, la quinta en Bruckner —tan a menudo usada por este compositor para lograr su peculiar efecto de "vacío"— asume el significado de tensión espiritual, de oposición a lo material, de intervención divina o sobrenatural.

[20] *Op. cit.,* p. 223. La transformación del concepto de "consonancia" y la misma transformación de la "sensibilidad" subjetiva en relación con ella, ha sido indagada y precisada de modo certero por Roman Vlad en una ponencia de la Fondazione Cini con motivo del Congreso de música contemporánea, Venecia, 1958, con el título de *Continuité et Dis continuité de la tradition musicale.* Afirma Vlad: "En virtud de una experiencia incesante y milenaria, los intervalos parecen doblegarse y degradarse, de manera que el límite entre disonancia y consonancia se desplaza continuamente. Toda la historia de la música está marcada por la introducción progresiva de contextos sonoros cada vez más complejos". Estas afirmaciones concuerdan perfectamente con todo lo que tuve ocasión de observar en mi *DT* (p. 135) a propósito de las transformaciones de la consonancia y disonancia a través de los tiempos, probablemente debidas a razones de orden fisiológico más que cultural y técnico. La transformación incesante que sufre la música es debida, según Vlad, al "agotamiento progresivo de los intervalos anteriormente utilizados". Ésta es una observación de la mayor importancia y que puede compararse con todo lo que yo he afirmado en este volumen a propósito del *consumo de la comunicación* y al crecimiento de la entropía. Véase también A. Moles, *Informations-Theorie und aesthetische Empfindung,* "Ars Viva", Verlag, 1958, e "Informations theorie in Sprache und Musik", en *Augenblick,* 1958, núm. 2.

Pero el punto que me parece extremadamente original y pleno de posibles desarrollos es aquel en que Vlad afirma que el envejecimiento del tejido musical representa un fenómeno más grave que el de las otras artes precisamente a causa de la “asemanticidad” de la música. Según el autor, en tanto que para la expresión literaria somos capaces de restablecer el significado “literario” de un término actualmente desusado por medio de la reconstrucción erudita y por un acto intelectual que nos permite de esa manera hallar de nuevo, con cierta aproximación, las condiciones de comprensión de ese pasaje literario que de otra manera resultaría indescifrable o difícilmente comprensible, para la música, por el contrario, esto es imposible: “ya que su sentido se constituye únicamente mediante la colocación de conexiones dinámicas entre sonidos puros, dicho de otro modo, entre sensaciones auditivas a las que está confiada por entero”. Y las sensaciones fisiológicas puras están sometidas a la ley de que el grado de intensidad de las mismas se atenúa con la repetición del estímulo. Por esto el envejecimiento musical alcanza las estructuras más íntimas del individuo y no puede reducirse a una indagación histórica y científica más que parcialmente, por lo cual “a pesar del conocimiento teórico que poseemos […] no estamos en posibilidad de realizar el *ethos* de los fragmentos musicales (griegos) que han sido hallados”. Todo lo anterior está acorde de manera evidente con lo que afirma Leonard Meyer, “Meaning in Music and Information Theory”, *JAAC,* XV, 4, 1957, con la sola diferencia de que para explicar el *desgaste* musical y el relativo “consumo de la comunicación” este autor recurre a la teoría de la información y hace referencia al proceso *stocástico.*

[21] Esto explica por qué en un tiempo se atribuyó a todas las tonalidades un peculiar carácter derivado de la diversidad entre la amplitud de los intervalos, mientras que con la abolición de la “escala natural” y la adopción de la escala temperada tal diferencia desapareció.

[22] Un estudio inteligente de las bases acústicas, físicas y fisiológicas de la música, es el volumen de Pietro Righini *Il suono e la teoria delle proporzioni,* Bocca, Milán, 1952, en el que se estudian e interpretan claramente las razones físico-musicales de la consonancia por el examen de la escala musical natural y de la temperada, y por la constitución de los armónicos en los diversos instrumentos musicales. Además, se estudia la consonancia desde un punto de vista objetivo, según la potencia de los sonidos, las combinaciones complejas, etcétera.

[23] El jesuita Louis Bertrand Castel fue, como es sabido, el inventor del “clavecin de los colores”, derivado probablemente de las teorías setecentistas según las cuales la analogía física entre ondas sonoras y ondas luminosas es superponible; a propósito de Castel, véase el artículo “Literary Synesthesia” de Glenn O’Malley, *JAAC,* 4, 1957, en el que también se citan otras fuentes tales como Donald S. Schier, *Louis Bertrand Castel. Anti-Newtonian Scientist* (Iowa, 1941) y en el que se citan estas frases de Mme. de Staël en *De l’Allemagne:* “El ciego de nacimiento Sanderson decía que se representaba el color escarlata como el sonido de la trompeta, y un sabio quiso hacer un clavecín para los ojos, que pudiera imitar, mediante la armonía de los colores, el placer que causa la música”.

[24] Goethe, *Zur Farbenlehre* (“Teoría de los colores”), Stuttgart, 1885, p. 748: “Verlgleichen lassen sich Farbe und Ton untereinander auf keine Weise; […] Wie zwei Flüsse die auf einem Berge entspringen so sind auch Farbe und Ton”. (De ninguno pueden compararse color y tono […] Como dos ríos que brotan de una montaña son también color y tono.)

[25] Étienne Souriau, *La correspondance des arts,* Flammarion, París, 1947.

[26] El famoso soneto de Rimbaud, *Voyelles* (“Vocales”), a propósito del cual se ha hecho una exagerada literatura crítica, no presenta efectivamente más que un género de sinestesia un tanto problemático; véase también: R. Étiemble, “Le sonnet des voyelles”, *Rev. de Litt. Comparée,* 19, 1939.

[27] Thomas Munro, *The Arts and their Interrelations,* p. 206.

[28] De acuerdo con las investigaciones hechas por Alfonso Barone (cit. por Pietro Righini, *op. cit.,* p. 57): “el diapasón perteneciente a Haendel emitía un la 3 de 522.5 Hz en tanto que en la misma época en Inglaterra, el órgano de la iglesia de la Trinidad de Cambridge tenía el mismo la 3 entonado en la frecuencia de 395 Hz. En 1948, el teatro de la Ópera de París empleaba el la de 450.5 Hz, en tanto que el Teatro Feydeau pocos años antes usaba uno de 427.5 periodos. Por consiguiente una obra de Haendel, supongamos que escrita en do mayor, ejecutada en Londres resultaba en esta tonalidad, en tanto que ejecutada en Cambridge, descendía a la tonalidad de sol”. Recuerdo, por otra parte, cómo en una conversación con Toscanini, poco antes de su muerte, me dijo que la diferencia entre el “diapasón” a que se había habituado en su juventud y el que se había hecho de aplicación

corriente en los últimos tiempos era tal, que le resultaba difícil identificar las notas; cosa que a este músico, que como se sabe tenía oído absoluto, le era en otra época bastante fácil.

[29] Entre los puntos de contraste que existen entre música y pintura, podría señalarse el hecho de que los colores usados en pintura no corresponden en nada a los "puros" colores del espectro, y que, por lo tanto, todo paralelo "físico" entre radiaciones luminosas y sonoras es arbitrario: que por otra parte el fenómeno de las octavas superpuestas es probable en música y no en pintura y que la "mezcla" de colores obtenida por medio del empaste o por los taquistocopia de la física y de la psicología no puede en absoluto parangonarse con la mezcla de varios sonidos en un acorde.

[30] No es cosa de discutir aquí si también la Música *Enchiriadis* pueda ser atribuida a Ucbaldo, además de *De Institutione Harmonica* (aceptando la atribución de Gerber desde 1784). Recomendamos el interesante ensayo de O. S. B. Rembert Weakland, "Hucbald as Musician and Theorist", *The Musical Quarterly,* XLII, 1, 1956.

[31] Se llamaba así porque consistía en un canto a tres voces en acordes de sexta con el *cantus firmus* para las voces altas.

[32] Es interesante citar el pensamiento actual de Stravinsky acerca de la mayor o menor importancia de la armonía en la música contemporánea. De un diálogo con Stravinsky en *The Atlantic Monthly* (junio de 1957): "La armonía, una doctrina que batalla con acordes y relaciones de acordes, ha tenido una historia brillante aunque corta […] hoy, la novedad armónica ha llegado a su fin […] El ritmo, la polifonía rítmica, la construcción melódica o interválica son los elementos del edificio musical que se han de explorar hoy". Stravinsky pues, sostiene que la melodía y el ritmo constituyen todavía dos de las bases en que se apoya la construcción musical actual; veremos cómo según los *músicos* de los más recientes movimientos "puntuales" y electrónicos, también la melodía y el ritmo, en el sentido tradicional de estos términos, habrían sido "superados".

[33] Sobre dodecafonía consúltese también el óptimo tratado de René Leibowitz, *Schönberg et son école,* Jarin, París, 1947; y del mismo autor "Introduction a la musique de douze sons", *L'arche,* París, 1950; el importante artículo de Luigi Dallapiccola, "Sulla strada della dodecafonia", *Aut-Aut,* I, 1951, y el volumen de Luigi Rognoni, *Espressionismo e dodecafonia,* Einaudi, Turín, 1954 (que incluye en el apéndice numerosos escritos de Arnold Schönberg, Alban Berg y Kandinsky). Entre las obras teóricas de Schönberg, consúltese sobre todo su *Harmonielehre* (Viena, 1922). Y, también, Th. Wiesengrund Adorno, "Zur zwölfton Technik", Anbruch, Viena, 1929; el número 7-8 de *Diapason* dedicado a la dodecafonía, 1952; y Riccardo Malipiero, "La dodecafonia come técnica", *Rivista Musicale Italiana,* LV, III, 1953.

[34] Las bases físico-acústicas de la música electrónica son bastante complejas y se saldrían de los límites de nuestro tratado. Recomiendo por esto obras y artículos especializados como por ejemplo el de Luciano Berio, "Prospettive nella musica", *Elettronica,* V, 3, 1956, y en el mismo fascículo Wernes Meyer-Eppler, "Fondamenti acustico-matematici della composizione elettrica dei suoni", así como el del doctor Alfredo Lietti, sobre los "Impianti tecnici dello estudio di fonologia musicale di Radio Milano", que describe de manera general la instalación de la estación —la primera de Italia, y una de las primeras del mundo con la de Colonia— para producción, grabación y ejecución de música electrónica.

Otros artículos importantes son Luigi Rognoni, "La musica elettronica e il problema della tecnica", *Aut-Aut,* 36, 1956, y H. Stuckenschmidt, "Il mondo delle sonorità ignore", *Aut-Aut,* 41, 1957.

En definitiva, en la que hoy se llama "música electrónica" los sonidos se producen por generadores de frecuencia partiendo de sonidos simples (*ein facher Ton* = tono o sonido simple de modulación sinusoidal) pasando de modo eventual a través de sonidos compuestos por tonos simples (o sea por *mezclas* de sonidos = *Tongemisch*) y también por sonidos obtenidos partiendo de los llamados *sonidos blancos,* de los que, mediante filtraciones sucesivas a través del panel de filtros de octava, llegan a obtenerse sonidos complejos provistos de mayor o menor riqueza tímbrica, según la presencia mayor o menor de armónicos superiores.

Tales sonidos (producidos por los osciladores de frecuencia y los generadores de sonidos blancos, o también generadores de ruidos) se registran a continuación en la cinta magnética y se sobreponen en complejos sonoros eventuales, cuyo resultado podrá ser lo mismo un "acorde" de diversas frecuencias que un "timbre". Según el método seguido para el montaje de todos y cada uno de los sonidos (es decir, según el corte de la cinta y el modo de superposición de la misma), se pueden obtener efectos bastante diversos y singulares; como también pueden obtenerse efectos altamente dramáticos al introducir sonidos pertenecientes a instrumentos o a la voz humana captados por la cinta magnética, y por consiguiente, superpuestos o entremezclados con los sonidos electrónicamente producidos. Los "varios grados de transformación del 'objeto sonoro' (cito del artículo de

Berio, p. III) de la música concreta se alcanzan por medio de la posibilidad de variaciones de velocidad de montaje y de alteraciones de banda". Todavía recuerdo que el primer centro de "música concreta" fue fundado en Francia en 1948 por Pierre Schaeffer; se daba allí una importancia especial al empleo de sonidos compuestos y de ruidos empleados como material sonoro. Al contrario de la música "concreta", la música electrónica sólo de modo ocasional emplea ruidos o derivados de ellos, y en vez de eso, trata de obtener las diversidades de estructuras sonoras por medio de la sabia manipulación de sonidos sinusoidales simples o de "sonidos blancos" filtrados. "Por consiguiente, crea sus sonidos, no usa micrófono, sino generadores de sonidos y de ruidos, moduladores de frecuencia, etcétera."

[35] Me parece muy importante subrayar el hecho de que la música electrónica ha influido notablemente también sobre la música instrumental "normal", ya que como afirma Piero Santi (en la presentación a los *2 Klavierstücke* de Stockhausen, 1er. concierto de los "Incontri Musicali", Milán, 1956): "la composición electrónica lleva a considerar el hecho instrumental con nuevos criterios de análisis".

Véase también lo que afirma certeramente Massimo Mila ("Musicisti in laboratorio", *L'Espresso,* 30, XII, 1956) a propósito de estas nuevas corrientes musicales: "El último grito es la música puntual, en la que, abolida toda desigualdad de tensiones entre sonidos, evitada toda posibilidad de que se establezcan uniones discursivas entre los sonidos, tales que constituyen un 'cortocircuito lógico', el goce de quien escucha reside en el hecho de poder vivir todo instante añadido". Todos los puntos de una composición son autónomos y "pueden tratar de interesar a quien escucha […] *en virtud de su existencia individual, actual y concreta y no por la parte asumida por ellos en una articulación discursiva, abstracta y transportable"* (la frase en cursiva es de Henri Pousseur). "Música puntual, está bien, pero entonces ¿por qué los trozos de Webern y de sus seguidores tienen todavía una duración, aunque brevísima, aforística como ellos dicen?" Dejemos que esta pregunta de Mila sea respondida en los próximos decenios. Siempre a propósito de las poéticas poswebernianas, véase lo que afirma Pierre Boulez, "Auprès et au loin", en *La musique et ses problèmes contemporains,* II, 3, París, 1956, y Karlheinz Stockhausen, "Aktuelles" (cit. de Rognoni), en *Die Reihe,* I, p. 57, Viena, 1955. Y, más recientemente, Niccolò Castiglioni, *Silenzio e durata ecc.,* cit., p. 201: "… el discurso musical contemporáneo ya no se desarrolla en la tradicional antinomia disonancia-consonancia (considerada la primera como tensión destinada a extenderse sobre la segunda), sino más bien en la antinomia *sonido puro-sonido blanco,* que aunque propia de la música electrónica (en la que indica los polos de una rarefacción máxima y de una máxima densidad sonora), de modo incesante se suscita en la dialéctica de la misma música instrumental que cada vez es más susceptible de influencias por parte de la experiencia electrónica".

[36] Por lo que toca al problema de la notación, véase por ejemplo el artículo de Mauricio Kagel, "Notación de hoy", *Collage,* núm. 3-4, 1964, donde se analiza la relación entre la representación acústica, la señalación gráfica *(Aufzeichnung)* y el proceso acústico, así como sus modos diversos de articularse. Domenico Guaccero, "La contingencia, del sonido al signo gráfico", *La Rassegna musicale,* XXXI, 1961, núm. 4; Leo Schrade, "Nueva música, nueva notación", *Panorama,* 1961; K. Stockhausen, *Musik und Graphik,* Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, III, 1960.

Capítulo III

[1] A ese respecto véase lo que afirman en un ensayo importante Pieraldo Rovatti y Salvatore Veca ("Por un discurso fenomenológico sobre el teatro", *Aut-Aut,* núm. 81), donde, haciendo referencia a esa observación mía, comentan: "Lo que Dorfles señala como 'relación carnal' entre el palco escénico y el público es esa copresencia de carne y hueso que el teatro permite realizar poniendo en juego la situación más idónea para absolver los fines comunicativos que originalmente se propone" (p. 44) y, además: "La comunicación es un hecho directo que conlleva toda la subjetividad del actor, todo su *Leib:* todo lo que en un principio surgió en el plano de la comunicación pre-teatral encuentra así una realización en el plano teatral. Actores y espectadores se encuentran comprometidos en una estrecha liga de gestos, están unidos en una relación particular de co-imitación, en una *Paarung* viviente…" (p. 43).

[2] Baldassarre Peruzzi fue, al parecer, el primero que se valió de las leyes perspectivas al dibujar los escenarios para la *Calandra* del cardenal Bibbiena (Urbino, 1513). Me parece indiscutible, por otra parte, que las

transformaciones perspectivas dependan más de la actitud del hombre hacia la realidad que de su mayor o menor conocimiento de algunas reglas geométricas. En el teatro, a diferencia de lo que ocurre con la pintura, la presencia de la peculiar “dilatación espacial” propia, por ejemplo, de la escenografía barroca, es signo de una exigencia no sólo estética sino psicológica.

[3] “Ninguno pudo parangonarse jamás con Bernini cuando empleó su talento variado en invenciones de máquinas, esto es, en su arte. Se dice que en la célebre comedia de la *Inundación del Tíber* Bernini hizo aparecer desde lejos gran cantidad de agua […] Bernini fue el primero que descubrió el hermoso artificio para simular el alba. Condenaba la costumbre de hacer aparecer en la escena caballos o cosas semejantes verdaderas, diciendo que el arte verdadero consiste en hacer que todo sea fingido y sin embargo parezca real” (*Vita di Bernini* de Filippo Baldmucci, al cuidado de Samek Ludovici, Milone, Milán, 1949, p. 150). Este concepto de la “verosimilitud” artística desligada de todo realismo fue notoriamente preferido en el Seiscientos y, en cierto modo, recordando la poética aristotélica; de cualquier manera, es interesante notar que los artistas barrocos voluntariamente trataron de obtener la verosimilitud sin recurrir a elementos realistas. No es, pues, difícil admitir que lo mismo ocurre en la pintura y en la escultura de la época, en contra de lo que algunos sostienen.

[4] F. Galli-Bibbiena, *Direzioni della prospettiva teorica,* 1732. Véase también, a propósito de los teatros barrocos, la *Prospettiva del pittori e architetti,* 1692-1700, de Andrea Pozzo, y *Architettura* de Sebastiano Serlio, Venecia, 1584; Gaspare Galli-Bibbiena, *Architettura e prospettiva,* Augusta, 1740; Scipione Chiaromonte, *Delle scene e teatri,* 1675.

Un certero análisis de las relaciones entre el teatro y las artes figurativas en la edad barroca, es el de Hans Tintelnot, “Annotazioni sull’importanza della testa teatrale per la vita artistica e dinastica del barocco”, en *Retorica e Barocco,* al cuidado de Enrico Castelli, Roma, 1955. Tintelnot afirma que el teatro fue concebido como expresión de las artes figurativas: “La historia de la puesta en escena entra con el Renacimiento en una fase de relaciones permanentes con las artes figurativas. En la primera mitad del siglo XVI se crea por vez primera la escena como construcción rigurosamente perspectiva y central […] la decoración de la escena es un cuadro en el más estricto sentido de la palabra […] El escenario se ha asimilado la concepción simultánea del cuadro renacentista, en el 1520 con Peruzzi y, conscientemente, en el 1543 con Serlio, es decir, con retraso evidente en relación con la pintura. Por el contrario, el concepto escénico del *manierismo* en el periodo que abarca de 1550 a 1610 representa un decisivo paso adelante, en el sentido de la activación espacial de la escena […] Se trata de liberarse del plano único fijo de la decoración del Renacimiento, de utilizar para los fines del recitado la profundidad, por medio de decorados móviles. Así se engendra una discrepancia entre la profundidad real y la profundidad perspectiva artificial, ante la que se desarrolla la acción”. (Esto último me parece una de las características más notables no solamente de la perspectiva pictórica, sino, como dije, de la literaria propia del teatro barroco.) “El segundo y decisivo periodo es el del barroco en su máximo florecimiento […] Tal periodo […] está representado por el genio de tres maestros: Ferdinando y, especialmente, Giuseppe Galli-Bibbiena y Filippo Juvara. Estos grandes arquitectos de la escena dan al espacio […] una estructura absolutamente abierta y variable: ejes diagonales, espacios poligonales con ejes radiantes, espacios angulares” (p. 236).

Sobre las relaciones entre teatro y escenografía ver también el excelente volumen de P. Szondi, *Teoria del dramma moderno,* Einaudi, Turín, 1962; y Vito Pandolfi, *Spetacolo del secolo,* Pisa, 1953.

[5] Véase a propósito del teatro del *no: Zeami.*

[6] Cabe el mérito sobre todo a Ferdinand Lion de haber subrayado la presencia, junto a la perspectiva escenográfica, de la perspectiva literaria, que puede definirse bien en el teatro de Shakespeare como en el de Molière (véase también su volumen *Die Geburt der Aphrodite,* Rothe VerIag, Heidelberg, 1955, y el capítulo “Hamlet, als Raum Zeit Ballung”).

[7] La distinción entre *illusory method* y *conventional method* ha sido adoptada y ampliamente precisada en el magnífico volumen de Mordecai Gorelik, *New Theatres for Old,* Nueva York, 1948 (1940). Según este autor, el método “ilusionista” es bastante reciente: “Es verdad que la ilusión ha formado parte de la técnica teatral desde los principios del teatro. Pero el método ilusorio como estilo distintivo se ha desarrollado en un periodo reciente […] hacia 1937 el *estilo ilusorio* tenía cincuenta años”.

[8] El teatro chino “antiguo”, que todavía sobrevive con notable autenticidad, es sin duda una inagotable fuente de motivos transferibles al teatro moderno. Véase el volumen de Cecilia S. L. Zung, *Secrets of the Chinese Drama,* Kelly and Walsch, Hong Kong, 1937. Todos los trajes, trucos, gestos, etc., tienen su peculiar significado (por lo que nos dice la autora). Habría, así, 20 maneras catalogadas de reír, 20 movimientos de las mangas, 19 de

la mano, 4 del brazo, 16 del pie, 6 de la pierna, 2 de la muñeca, etc., todas con sus particulares nomenclaturas (p. 76).

[9] Véase Alfred North Whitehead, *Science and the Modern World:* "Los padres peregrinos de la imaginación científica tal como existe hoy son los grandes tragedistas de la antigua Atenas […] El hado de la tragedia griega se convierte en el orden natural en el pensamiento moderno" (p. 466).

[10] Tairov basó gran parte de su dirección artística en el ritmo derivado del ballet del que Rusia era la principal depositaria.

[11] Ciertamente no es cuestión de extenderse acerca de la personalidad y la obra de Bertolt Brecht, que es una de las figuras más importantes del teatro moderno. Recordemos algunas de sus obras como *Mann ist Mann* (1926), *Die Dreigroschenoper, Mahagonny, Mutter, Der Hofmeister,* etc. Véase la traducción italiana al cuidado de E. Castellani y R. Mertens, Einaudi, Turín, 1951, en la que se contienen algunas de sus "observaciones" adjuntas a los textos. Brecht trató de crear una especie de drama "didáctico", una dramática "antimetafísica, materialista *no-aristotélica*", que "no hace uso inmoderado, como la gramática aristotélica, del ensimismamiento del espectador, de su abandono a la sugestión del espectáculo, y que frente a ciertos efectos psíquicos como la catarsis, por ejemplo, se sitúa de modo esencialmente distinto; empeñándose en enseñar al espectador una cierta conducta práctica, que tiene por mira cambiar el mundo, debe hacerse asumir en el teatro una actitud fundamentalmente distinta de la habitual en él" (p. 381 de las *Observaciones* sobre el drama *La madre*). Y todavía: "el teatro épico agrupa los personajes en la escena de la manera más sencilla, […] renuncia a las agrupaciones 'casuales' 'tomadas de la realidad' […], la escena no retrata el desorden 'natural' de las cosas" (p. 383). Es evidente que el hecho en fin de considerar el arte sobre todo por su función didáctica tiene el riesgo de obtener el efecto contrario; y, si la eficacia social puede, debe, mejor dicho, ser reconocida para el arte, y, por tanto, para el teatro, esa eficacia será tanto mayor, cuanto mayor sea la "participación" del espectador. Efectivamente, muchos dramas de Brecht llegaron a imponerse a la atención y a la "participación" del público por sus altas cualidades dramáticas, a pesar de las teorías seudoestéticas de su autor.

[12] Bastante diferente de la de Brecht es la posición de Wilder, aunque aparentemente también trató de eliminar el lado espectacularmente escenográfico. He aquí lo que escribió a propósito de las representaciones de *Our Town:* "Traté de devolver su significación a los pequeños detalles de la vida quitando la escenografía" (*New York Times,* 13 de noviembre de 1938, cit. por Gorelik).

[13] De Beckett se recuerdan sobre todo (además de las novelas *Molloy, Malone muere, El innombrable,* que ya contienen en embrión toda su "poética") los dramas: *Esperando a Godot* (1953), *Final de partida* (1956), *La última cinta de Krapp* (1958), *Días felices* (en it. *Teatro,* Einaudi, Turín, 1961). Sobre el teatro de Beckett, ver el ensayo de Pieraldo Rovatti, "Notas sobre el teatro de Beckett", *Aut-Aut,* núm. 81, y el de Aldo Tagliaferri, "Lo concreto y lo abstracto en Beckett", *Il Verri,* núm. 20, donde se analizan a fondo los problemas del "absurdo" beckettiano y de su teatro considerado como "espejo del mundo enajenado", donde la característica peculiar de esa situación enajenante consistiría en considerar el "estatismo" de los personajes y de la acción.

[14] Edward Gordon Craig, 1872, fue uno de los primeros representantes de la corriente simbolista. A propósito de los simbolistas, debe recordarse a Adolphe Appia (1862) y su "escena plástica"; así como sus escenarios concebidos para los dramas wagnerianos y la peculiar iluminación "simbolista" de la que se valió.

[15] Únicamente en 1908, en el *Künstlertheater* de Múnich se adopta el escenario no aislado del público. A este propósito véase también el proyecto del *Totaltheater* para Piscator, ideado por Walter Gropius (1927), que trataba de eliminar la demasiado neta separación entre espectadores y actores. El espacio destinado al público habría debido ser incorporado al escénico. Entre los más interesantes intentos para modificar la arquitectura teatral en tiempos próximos a nosotros, recordaremos: el Teatro Total de Gropius, ideado por el gran arquitecto para Piscator, que trataba de obtener la unidad completa entre actor y público. En lugar de la escena fija, con perspectiva estática y con punto de vista único y fijo de una vez para todas, Gropius había ideado un espacio dinámico transformable en el que la luz tomaba un papel de primer plano. Los actores habrían podido actuar bien en la escena, bien en un proscenio, o sobre una escena circular a la vez: además también la misma platea se ideaba de manera tal, que pudiera girar sobre su eje cambiando completamente la perspectiva respecto a la escena principal o a las secundarias.

Otros teatros experimentales son: el de Weininger (teatro esférico con escena "espacial", de 1924), el de Breuer, de 1929, ideado para Karkhov, el Teatro de Masas de Gaetano Giocca (1934) de forma circular y con dos

escenarios opuestos situados sobre una plataforma giratoria, los numerosos proyectos de Frederick Kiesler para una nueva espacialidad teatral y para el Teatro Universal y el teatro de escena anular de Von Laban (ideado por el arquitecto Stoeklin, 1951) en el cual una escena anular rodea a los espectadores y está provista de un horizonte circular móvil; al público se le reserva una platea también giratoria y la escena anular permite el desarrollo ininterrumpido de la acción.

Para mayores detalles sobre las diversas realizaciones experimentales del teatro moderno, véase el número dedicado a los espectáculos por la revista *Aujourd'hui,* 1958, núm. 17, que recoge mucho material raro y difícil de encontrar.

[16] Sobre escenografía italiana véanse el pequeño volumen de Enrico Prampolino, *Lineamenti di scenografia italiana,* Bestetri, Roma, 1950, y el importante tratado, referente a escenografía antigua y moderna, de Pierre Sonrel, *Traité de scénographie,* París, 1943.

CAPÍTULO IV

[1] Según John Martin, *The Dance,* Tudor, Nueva York, 1946, la danza revelaría sobre todo un estado emocional del individuo, y como tal, su punto de partida hoy como ayer sería la referencia al movimiento como expresión de tal estado: "Cualquier estado emotivo tiende a expresarse en movimientos que quizá no sean prácticos y útiles o […] representativos, sino que […] reflejan el carácter específico de ese estado emocional".

[2] También Gisele Brelèt (*op. cit.,* p. 64) observa: "Esto es así, porque el ritmo de la danza mezcla el espacio mientras busca las simetrías que evita la forma musical y que no acepta más que deformándolas según su devenir temporal".

[3] Lo que no significa que el "gesto" de la danza haya de ser necesariamente mimético y conceptualmente significativo, pues más bien creo es oportuno que la danza, como por otra parte la música, *no* esté sometida a una voluntad precisa representantiva o imitativa. Y sin embargo, el atribuir a determinados gestos o movimientos significados expresivos de sentimientos es bastante frecuente. Véase por ejemplo *Modern Educational Dance,* Londres, 1948, p. 44, de Rudolf von Laban: "Se comprende fácilmente que un cuerpo y un brazo estirados a su máximo tienen una expresión distinta de la de un cuerpo acurrucado en el suelo. Sería erróneo, de todos modos, hablar de expresiones definidas a través de las posiciones". Es evidente que un significado completamente opuesto se atribuye en algunas danzas sagradas de la India o de la China a los meticulosos y precisos gestos empleados en las mismas y la gesticulación tiene, como en el teatro chino, un significado preciso y a menudo oculto. Véase de Laban también: *Principles of Dance and Movement Notation,* McDonald, Londres, 1956.

[4] Véase Rudolf y Joan Benesch, *An Introduction to Benesch Dance Notation,* Londres, 1956, y Ann Hutchinson "The dance notation field here and abroad", *Dance,* XXX, 1956. Los intentos de crear una notación homogénea y universal para la danza han sido numerosos, pero insuficientes casi siempre tanto por la "personalización" de este arte, como por la dificultad de encontrar la transcripción simbólico-semántica que tenga en cuenta al mismo tiempo la dimensión corporal y la espacial y los movimientos simultáneos de los miembros y del cuerpo. Entre las notaciones más elementales pueden incluirse las que emplean un simple trazado gráfico que indica los "recorridos" de las bailarinas en la escena. Un tipo más complejo de anotaciones, que además de indicar el recorrido en el espacio y en el tiempo, emplea también una ságoma que puede indicar el uso de los miembros, ha sido escogido por Rudolf von Laban y perfeccionado por Ann Hutchinson. Véase el volumen de esta última autora, *Labanotation,* New Directions, Nueva York, 1954. También la euritmia emplea anotaciones análogas.

[5] Véase mi artículo "Per un'educazione estetica extrascolastica", *Rivista di Estética,* III, 1957.

[6] Es evidente el paralelismo que existe entre la aparición de la pintura y escultura abstractas y el de la danza que no trata ya de ser "representativa" o mimética sino simplemente una especie de "danza abstracta" es decir, válida sólo por los movimientos, los ritmos, el dibujo de sus trazados y no por su componente anecdótica o ilustrativa. Véase a este propósito lo que afirma también Rudolf Arnheim (*JAAC,* 4, 1954, p. 518) al presentar el artículo de una discípula suya que ha tratado de describir el proceso formativo de una danza suya "pura", únicamente por medio del análisis de los diversos elementos estructurales y rítmicos que la condicionan. "El arte moderno, al liberar nuestro pensamiento de la tiranía de la materia, ha dado a la estética la oportunidad y el deber

de examinar el significado expresivo de las cualidades formales o perceptivas […] El *medium* elusivo de la danza, en el que ha tenido lugar una retirada semejante de la anécdota contada, ha sido insuficientemente explotado por el teórico…”

[7] La literatura acerca de estas formas de danza “pura” es bastante amplia; quiero recordar: Elisabeth Selden, *Elements of the Free Dance,* A. Barnes, Nueva York, 1930.

[8] Cecil Sharp, *The Dance,* Minton Balch, Nueva York, 1924, y también T. Meyer-Greene, *The Arts and the Art of Criticism,* Princeton, 1947.

[9] Jacques Dalcroze, *Rhythmus, Musik und Erziehung,* Schwabe, Basilea, 1921. Véase también *Der Rhythmus, ein Jahrbuch,* Dresden-Hellerau, Jena, 1911-1912; Elfriede Freudel, *Rhythmik, Theorie und Praxis d. körperlmusikal, Erziehung,* Múnich, 1926. Dalcroze llegó a su teoría sobre todo después de haber observado en sus alumnos la falta de “sensibilidad rítmica” frente a la música y después de haberse percatado que por medio de la educación del cuerpo con el ritmo también aumentaba la sensibilidad rítmico-musical.

[10] Friedrich Struwe, *Erziehung durch Rhythmus in Musik und Leben,* Baerenreiter Verlag, Kassel, 1930, p. 28: “Una educación por el ritmo no se basa […] en el intelecto ni en cualesquiera determinaciones externas, sino en las vivencias. Por ello se denomina educación rítmica: ejercer y reforzar por procesos rítmicos de vivencia las dotes rítmicas de nuestra facultad rítmica, de tal modo que todo nuestro comportamiento vital quede impregnado de su fuerza ordenadora”.

[11] Véase R. Bode, *Ausdruckgymnastik,* Múnich, 1925.

[12] Rudolf Steiner, *Eurythmie als sichtbarer Gesang,* Dornach, 1927, y *Eurythmie als sichtbare Sprache,* Dornach, 1927; también véase *Sprachgestaltung und dramatische Kunst,* Dornach, 1926. De notable interés es la representación de los movimientos correspondientes con los intervalos que no son —como los de las letras o sonidos— movimientos “fijos” sino movimientos de “recorrido”, de modo que todo el cuerpo participa por medio de una particular “gesticulación” en la interpretación del intervalo musical relativo. Debe anotarse que de esta manera se concede una importancia preeminente musical al valor de los intervalos más que al valor de las notas en sí aisladas. En tanto que para Dalcroze la rítmica tenía más que otra cosa valor educativo para “sentir musicalmente” y para otros cultores de “gimnásticas rítmicas” (como Bode) se trataba sobre todo de una educación del cuerpo; en la euritmia se tiende a la integración de las diversas artes tomadas en su momento de formación y, por tanto, fijadas por medio del gesto en su devenir.

[13] Véase mi comunicación al III Congreso Internacional de Estética, Venecia, 1956: “Attività estètica e attività ludica” ahora en las *Atti del Congreso,* Turín, 1957.

Capítulo V

[1] Acerca del nacimiento y la formación de la metáfora, las opiniones son bastante divergentes: algunos sostienen que el nacimiento de esta forma precede al del vocablo concreto precisamente por la pobreza de los idiomas primitivos constreñidos a *metaforizar* los más elementales vocablos. Véase por ejemplo Owen Barfield, *A Study in Meaning,* Londres, 1928, que considera la metáfora como un retorno a la capacidad mítica del hombre primitivo, y J. Middleton Murry, *El estilo literario,* FCE, México, 1975, que es opuesto a la noción de metáfora como elemento comparativo y la define como “a *mode of apprehension”.* También, según S. Langer, la metáfora es uno de los ejemplos más típicos de nuestra facultad de usar “símbolos presentativos”. Esto daría valor a su teoría según la cual la lengua hablada no florecería en un segundo tiempo con metáforas, sino que más bien sería el lenguaje primitivo el que surgió de la metáfora, que en un segundo tiempo iría desapareciendo para dejar el lugar a imágenes más concretas. Opinión que en parte coincide con la de Vico sobre el origen de las lenguas.

El interés concedido por los investigadores americanos a la metáfora ha sido notable en estos últimos años; vuelvo a citar mi ensayo *Simbolo e metafora quali strumenti di comunicazione in estetica,* Comunità, Milán, 1958, y también Philip Wheelwright, *The Burning Fountain,* Bloomington, 1954, y el ensayo de Luciano Gallino, “Kenneth Burke e la crítica americana”, *Studi Americani,* 3, 1957, donde se analizan algunos temas referentes a la metáfora. Magnífico también el capítulo “Methaphor” de Paul Henle, en el citado *Lenguage, Thought and Culture,* en el que el autor analiza la distinción establecida por Richards entre “vehículo” y “sentido” de la metáfora, y

después de haber recordado la antigua distinción de Peirce entre manera simbólica y manera icónica de significación, llega a admitir también en la metáfora la presencia del elemento icónico. En definitiva, afirma Henle, "la función de la metáfora es ampliar el lenguaje, decir lo que no se puede decir en términos de los solos significados literales" (p. 186), lo que corresponde a lo que había afirmado ya Kenneth Burke (*A Grammar of Motives,* Prentice Hall, 1945, p. 503): "La metáfora es un dispositivo para ver algo *en términos* de otra cosa".

[2] Véase Francesco Flora, *Orfismo della parola,* Cappelli, Bolonia, 1953, p. 182: "La lengua por sí misma no es poética sino a condición de ser metáfora. Un objeto, un hecho son, por sí mismos, inefables: cuando se traducen en palabra se convierten en metáfora […] La metáfora metamorfosea el objeto, el tema y se hace esfera musical: y esto es el arte".

[3] Según George Boas, "Communication in Dewey's Aesthetics", *JAAC,* XII, 2, no es preciso admitir la presencia constante de la comunicación, puesto que al lado de un arte que comunica *(art of communication)* se produce el arte que oculta *(art of concealement),* arte que prefiere no transmitir a los demás las experiencias del autor. Si esta opinión puede ser apropiada para algunas obras recientes en el campo de las artes visuales o de la música —donde ante todo se trata de un género de comunicación del todo o prevalentemente conceptual— creemos que sea difícil aceptarla para las artes de la palabra.

Y, sin embargo, sin duda muchas de las corrientes poéticas recientes parecerían dar la razón a la opinión de Boas. Basta señalar la tan discutida poesía hermética italiana —para cuyo conocimiento recomendamos el magnífico ensayo de Mario Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo italiano,* Loescher, Turín, 1955, que analiza sus temas esenciales y los resume. Como observa Petrucciani: "La poesía nunca es oscura; la expresión 'poesía hermética' es […] una contradicción de términos" (p. 248), y, sin embargo, Boas escribió que la poesía "no soporta la claridad más que como la pantalla y la clave cifrada de la oscuridad". Será preciso, pues, distinguir entre "dificultad" y "oscuridad" buscada.

[4] Véase mi ensayo "Simbolo e metafora…", *op. cit.*

[5] I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism,* 1934, y *The Philosophy of Rhetoric,* 1936.

[6] Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form,* Louisiana University Press, 1941.

[7] W. Empson, *The Structure of Complex Words*, New Directions, Nueva York (sin fecha); y también *Seven Types of Ambiguity.*

[8] Véase mi *DT,* p. 159.

[9] Véase Francesco Flora, *op. cit.,* p. 386: "El analogismo, relación elemental de comparación, actuado suprimiendo el sintáctico 'como', la palabra —estremecimiento sonoro— solitaria y aleatoria, son los medios acordes a la sensibilidad de los lectores de hoy, quienes buscan todos de manera vaga en la poesía la brevedad hermética, puesto que el hermetismo ennoblece esa pequeña resistencia de la mente, dando la ilusión de haber tocado con tan fulmínea droga de palabrejas, las más oscuras profundidades, tan oscuras que se tiene la excusa de no entender nada…" Pero, no obstante, esta burlona crítica del hermetismo, Flora demuestra haber comprendido el valor del analogismo, pues continúa (p. 387): "La técnica analógica toma la palabra como un vibrar atómico indefinido y le concede el valor total del sentimiento no aclarado todavía; pero abandonado en ese duermevela por gusto físico. Es una relación de sensaciones imprecisas que goza de ese acercamiento hacia una nueva y más imprecisa sensación". De todos modos, termina con una condenación ulterior, que creemos puede ser suscrita sólo en algunos casos límites, pero no de manera taxativa: "Es arte, como consiguiente, de vida y no de poesía. Es búsqueda de vibraciones no de conocimiento lírico de afectos. Preelige sonidos fatigados, y diría metafóricos, en los que las palabras no definen objetos, sino acordes de objetos tan distantes que quedan ambiguos, porque en esa ambigüedad está el goce". Y vemos cómo en esto la opinión de Flora puede acomodarse a todo lo que hemos observado en la primera parte a propósito de la importancia que precisamente la *ambigüedad* puede asumir como elemento artístico y, por consiguiente, poético. Sobre las relaciones entre *analogismo y hermetismo,* véase el óptimo capítulo "L'Analogía" en *op. cit.* de Petrucciani.

[10] En el mismo orden de ideas, pueden incluirse algunos ejemplos de "bivalencia del adjetivo" a los que se refiere Petrucciani (*op. cit.,* p. 194) y de los que es un típico ejemplo el que ofrece el verso de Quasimodo: "Subo vértices aéreos precipicios". Y análogamente pueden considerarse otros "trucos" caros a nuestro hermetismo "las construcciones liberadas de la conexión sintáctica, los ablativos 'absolutos', u otras construcciones tan frecuentemente presentes en la lírica hermética" (p. 196). Y todavía, ateniéndonos a Petrucciani: "recuérdense los

guiones y los paréntesis […] que abrazan un ámbito […] de imágenes injertándolo, pero al mismo tiempo elevándolo del flujo del periodo lírico: liberación del surco sintáctico como en Ungaretti:

> Le usate strade
> —Folli i miei passi come d'un automa—
> che una volta d'incanto si muovevano

(Folli i miei passi)

> [Las acostumbradas calles
> —locos mis pasos como de un autómata—
> que otrora por encanto se movían]

Pero, si abandonando el ámbito del verdadero hermetismo, nos asomamos a la lírica italiana también más reciente, encontraremos a cada paso ejemplos análogos.

Y efectivamente, empleando la inspirada frase de Anceschi (Luciano Anceschi, *Lirica del Novecento,* Vallecchi, 1953, p. CIII): "el esfuerzo crítico de idoneidad de la palabra […] demuestra haber aprovechado las dos diferentes doctrinas y prácticas fundamentales de la *analogía* y de la *objetivación emblemática".*

Véanse también estos ejemplos recientes:

> Misura l'orologio di sabbia e l'orme ineguali
> dell'ansia. Lo stimolo del mare, oltre di me
> nel mio canto si sporge.

(Alfredo Giuliani, *I giorni aggrappati alla città*)

> [Mide el reloj de arena y las desiguales huellas
> del ansia. El aguijón del mar, más allá de mí
> en mi canto surge…]

> Questo è un giorno di festa che ti esilia
> alla soglia d'amore e dell'addio
> a due mani di donna che tu hai visto
> indugiare un istante tra le perle
> di una breve collana
> sembravan dire
> per noi la vita è sempre mañana

(Luciano Erba, *Domenica in albis*)

> [Éste es un día de fiesta que te exilia
> en el umbral del amor y del adiós
> a dos manos de mujer que has visto
> demorarse un instante entre las perlas
> de un collar breve
> parecían decir
> para nosotros la vida es siempre mañana.]

Pero, muy a menudo, más que en la paradoja y en el "error" sintáctico y en la insólita indeterminación temporal, en la ambigüedad del comienzo o del fin, revela esta nueva poesía su renovada capacidad expresiva confiada ya no a la sola "palabra poética" sino a una especie de *"ritardo non risolto"* (para emplear una expresión tomada de la jerga musical).

Otro aspecto significativo de gran parte de la nueva poesía consiste en valerse de materiales "encontrados" de manera no diferente a lo ocurrido en ciertas obras visuales modernas. Así, la adición de trozos tomados al lenguaje científico, periodístico, o a la inclusión de palabras extranjeras, doctas, fuera de uso (como en la obra de Eduardo Sanguineti) o, incluso, la interpolación de trozos heterogéneos (como en la de Balestrini) o de frases publicitarias (como en la de Pignotti) confieren al trozo poético un valor expresivo particular.

Véase, por ejemplo, el siguiente trozo de E. Sanguineti, "Purgatorio del infierno", *Il menabò,* núm. 8, 1962 (Feltrinelli, Milán, 1964):

> Atravieso Hebecrevon, Lessay, Portbail, St. Sauveur (bajo la lluvia
> siempre); luego Edith dice que no soy amable (porque no escribía, como Pierre,
> para ella, algunos poemas); (y que no debíamos partir) Micheline
> nos consideró muy simples; y Edith y Micheline, cuando dije que no había
> traicionado (a mi mujer) quisieron creerlo;

etc. O bien, la siguiente poesía de Lamberto Pignotti, Nozione di Uomo, Milán, 1964, p. 148:

> El mejoramiento constante de las instalaciones
> nos permite hoy fabricar poesía
> no con acostumbrados temas banales y descontados
> sino con magníficos hallazgos expresivos
> con fuerza y elocuencia particulares
> a un ritmo apretado y cautivador
> Del ciclo productivo hemos excluido
> la naturaleza y el sentimiento
> para introducir materiales más sólidos, durables y modernos
> como la tecnología y sus derivados
> nuestra poesía es resistente a los choques.

E, incluso, de Nanni Balestrini, Come si agisce, Feltrinelli, Milán, 1963, p. 49:

> Sin retorno pasando por el cuello de la botella, en la estación herida
> (el texto está redactado en un lenguaje corriente, con ortografía correcta)
> y continuamos en cada caso y sin perdernos sin llegar a la nieve imputrefacta
> reiniciando, "y mientras vamos avanzando con dolor de cabeza" (la lección original)
> la historia (los anteojos) la naturaleza (por siempre) hacer (pisoteados)
> y caminamos silenciosos por el suelo de fieltro. Arturo está descalzo.

No tengo ni siquiera necesidad de subrayar cómo en este caso, bajo la aparente conformidad métrica de los versos, se ocultan numerosos ejemplos de asintactismo, de analogismo, y sobre todo, de "ambigüedad" por la posibilidad de asociar entre ellos bien semánticamemente, bien de modo sintáctico, algunas palabras y algunas frases de manera distinta, y siempre con un margen de incertidumbre que es el que hace más sutiles precisamente tales asociaciones.

[11] Véase el ensayo de H. D. Aiken, "Some Notes Concerning the Aesthetic and the Cognitive", *JAAC,* XIII, 3. O quizá sea posible aceptar la opinión de que la lengua poética sea efectivamente —al contrario de lo que es el lenguaje lógico y científico— un "sistema semiológico regresivo", según afirma Roland Barthes, *Mythologies,* Éd. du Seuil, París, 1957, p. 241: "La poesía contemporánea es un *sistema semiológico regresivo.* Mientras que el mito aspira a una ultrasignificación […] la poesía intenta reencontrar una infrasignificación, un estado presemiológico del lenguaje: o sea, se esfuerza en retransformar el signo en sentido, su ideal […] sería llegar al sentido de las cosas mismas, no al sentido de las palabras. Por eso nuestra poesía moderna se afirma hoy, como la muerte del lenguaje…" Frase aparentemente cruel, pero que me parece bastante real, puesto que la poesía de

hoy únicamente "matando" cada vez la expresión corriente de que se sirve, logra recrearla como renovada expresión poética.

[12] A propósito del problema de las jergas literarias ver mi libro *Nuovi riti, nuovi miti,* Einaudi, Turín, 1965, sobre todo el capítulo donde se examina a fondo ese problema.

[13] Max Bense, *Plakatwelt,* Stuttgar, 1952. Este breve fascículo anticipa diversas observaciones que se desarrollan más tarde y desde el punto de vista teórico en la *Aesthetische Information* del mismo autor. A propósito del estilo tecnológico véase en la página 15: "El estilo tecnológico es un medio digno de atención de la prosa explícita del mundo cartelístico, se caracteriza por la introducción de la forma terminológica de hablar, por el hábito técnico de las imágenes, las censuras y los periodos […] (Esta lengua cartelística), cuya historia aún no se ha escrito, en la futura historia de las literaturas formará un capítulo de la prosa terminológica, del estilo tecnológico". Entre los primeros en apreciar el valor de este estilo "tecnológico" según Bense, han sido Kafka (que se ha servido de él, por ejemplo, en ciertas meticulosas y precisas descripciones tales como aquella en la que explica el mecanismo de la máquina en la novela *In der Strafkolonie*) y acaso de manera más consciente Gottfried Benn en su libro *Der Ptolomäer,* en el que a menudo se usan formas de "terminología" que recuerdan ciertas indicaciones seudocientíficas o de propaganda de la industria farmacéutica y ver también el estudio sobre la *poesía tecnológica,* tal como la entiende Lamberto Pignotti en *Civiltà delle macchine,* 1965, y en *La Battana,* núm. 5, 1965.

[14] Gottfried Benn —que ciertamente es el poeta más importante en la renovación lingüística del alemán moderno— tuvo plena conciencia de los problemas técnicos y teóricos referentes a la poesía. Efectivamente, en su "credo estético" expuesto en la conferencia *Probleme der Lyrik* sustentada en la Universidad de Marburgo en 1951 (traducida y publicada en italiano en *Aut-Aut,* 9, 1952) afrontó con lucidez extrema tales problemas. He aquí, por ejemplo, cómo precisa el origen de cierto lenguaje poético: "… pero dispongo también de las expresiones dialectales, las palabras de *argot* introducidas a la fuerza en la conciencia lingüística por dos guerras, aumentadas con vocablos extranjeros, de referencias, de la jerga deportiva, y de reminiscencias arcaicas. El *yo* que yo soy actualmente, el que aprende más de las revistas que de la filosofía, el que se acomoda mejor al periodismo que a la Biblia, y al que una canción de moda le dice más que un motete…"

[15] Acerca del tan debatido problema de la rima, véase lo que dice G. Benn (*op. cit.,* p. 204): "Quien se interese en la historia de la rima puede hallar informaciones interesantes en la obra de Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina.* En Goethe he encontrado esta sorprendente cita: 'Desde que Klopstok nos libró de la rima…' Diríamos ahora que los ritmos libres a los que Klopstok y Hölderlin nos acostumbraron son ahora más intolerablemente empleados por los mediocres que la misma rima. El hecho de que Verlaine y Rilke hayan utilizado en abundancia la rima, y que hayan sido además los últimos que han tratado de dar expresión a la rima en todo su esplendor, me parece una demostración evidente de que ellos daban todavía un papel eficaz al aspecto sagrado de la rima. Después de ellos, la rima empezó a aparecer como desgastada, como cansada; en vano algunos autores trataron de refrescarla con la inclusión de nombres propios y palabras extranjeras […] El autor lírico siempre habrá de considerar la rima como un principio que no le pertenece, sino que le suministra el lenguaje; siempre la valorará sospechosamente". Me parece que estas afirmaciones de Benn son bastante adecuadas para la actual situación del problema de la rima.

[16] Y recordaríamos también, en este momento, lo que afirma Bachelard a propósito de la imagen poética (Gaston Bachelard, la *Psychanalyse du feu,* París, 1943; *El aire y los sueños,* México, FCE, 1958, *L'eau et les reves,* París, 1942). Para el venerable filósofo francés son, a menudo, el sonido y la palabra los que arrastran consigo y conducen a la imagen: "el lenguaje siempre está un poco adelante de nuestro pensamiento". A menudo el poema nace de un sonido, de un ritmo, de un vocablo (lo mismo —como se sabe— habían afirmado Paul Valéry y T. S. Eliot). Una palabra con su sonoridad, con su ritmo, con su estructura silábica, fónica, etimológica, puede servir para determinar esa serie de imágenes que más tarde constituirán la trama de la composición poética total.

[17] Un ensayo importante en relación con la "nueva métrica" y con la justificación no tradicionalista de la prosodia, es el de Franco Fortini, "Verso libero e metrica nuova", *Officina,* 12, 1958. Fortini define como "ritmo" la "forma real del fenómeno sonoro", que sea "alternancia recurrente en series temporales de los datos perceptibles de uno o más elementos relativamente más evidentes". De manera tal se establece la diferencia entre métrica y ritmo, puesto que la métrica será diferente según las épocas y las situaciones: "en una sociedad (literaria) de cánones métricos […] rígidos, el poder alusivo de un soneto o de un endecasílabo, será […]

mínimo; es decir, relegado entre otros más simples […] elementos de la 'manera' empleada. Para una valuación de las posibilidades actuales […] de alusión métrica, se necesitaría tratar de establecer […] cuál es la 'conciencia métrica media' de nuestro tiempo literario *italiano*". "En nuestra poesía actual —continúa Fortini— se dan […] dos posiciones extremas: 'alusión' métrica integral o seudotradicionalismo, y rechazo total de las métricas o seudorritmicidad 'pura'." Como puede verse, la distinción entre sentido métrico y sentido rítmico es evidente; y también lo paradójico de la aceptación actual o rechazo de todo canon prosódico.

Por otra parte, según Fortini, en nuestros días se está manifestando una "métrica nueva" que nada tiene que ver con la rítmica propia del verso libre; en efecto, "si se consideran en su conjunto los textos poéticos de nuestro tiempo, creo posible afirmar […] que el verso está fundado en un compromiso entre número de sílabas, periodicidad de acentos fuertes (o rítmicos) y duración temporal entre uno y otro de ellos", por lo que es lícito afirmar que "el elemento predominante parece ser el temporal, o el isocronismo entre los acentos fuertes. De modo que en la métrica actual, se asiste a la tendencia a basarse de modo fundamental en la entonación que dan la sintaxis y la puntuación, más que en la que dan las figuras métricas (como ocurría por el contrario en la métrica tradicional). Y nos parece singularmente interesante el concepto puesto de manifiesto por Fortini de la "espera" provocada por una serie en la que está inscrito un verso y por la cual el isocronismo de la serie de versos engendra una determinada lectura "forzosa" en cuanto a los acentos y a los valores métricos. Véase el ejemplo que cita el autor en aquellos dos versos que leídos fuera de su contexto pueden considerarse como construidos sobre tres acentos fuertes, y que, por el contrario, resultan en su contexto basados en cuatro acentos:

… e ingenuo amore sensuale
prenatali vizi e quali…

(Pasolini)

[… e ingenuo amor sensual
vicios prenatales y cuales…]

en que se acentúa: è/ ingénuo / amóre / sensuàle; pré / natàli / vizi / e quàli; a diferencia de estos otros versos del mismo autor construidos en cambio con tres acentos fuertes:

È nel tempo puramente umano
accoratamente umano che
s'incide il vostro guizzo vano
di animale dolcezza, è…

[Es en el tiempo puramente humano
desconsoladamente humano donde
se graba vuestro vano resplandor
de dulzura animal]

Por lo que Fortini termina afirmando: "La conciencia de la 'libertad' de la métrica tradicional se ha hecho a tal punto tradicional ella misma, que ha formado sus nuevas convenciones, fundadas en acentos rítmicos. La conversión de un acento tónico en acento rítmico se logra […] como en la métrica tradicional, cuando se ha creado una 'espera' conveniente […] También las nuevas convenciones métrico-rítmicas… pierden, por debajo de un cierto umbral, su carácter métrico (o digamos: neométrico) para convertirse en meramente rítmicas".

[18] Un análisis bastante preciso y detallado de estos problemas se encuentra en el volumen de René Wellek y Austín Warren, *Theory of Literature,* Nueva York, 1942, que tiene el único inconveniente para los lectores latinos de basarse ante todo en ejemplos y citas ingleses. Véase sobre todo el capítulo XIII, "Eufonía, ritmo e metro"; y en la página 213: "En inglés, en el que prevalece la rima masculina, las rimas femeninas generalmente tienden a lograr efectos burlescos […] en tanto que en el latín medieval, en el italiano o en el polaco, las rimas femeninas

llegan a ser necesarias aun en los textos más serios. En inglés tenemos el problema de las rimas 'visivas' y de esa forma de retruécano, que son las rimas de homónimos".

[19] Reproduzco gustoso lo que dicen Wellek y Warren acerca de las teorías desarrolladas a propósito de esto por los "formalistas" rusos y sobre todo por Boris Eihenbaum, *Melodika Liriceskogo Stiha,* 1922; Victor Zirmunskij, *Komposizija liriceskih stihotvorenij,* 1921, y *Teorija Stiha,* 1925; esto es: "La unidad fundamental del ritmo no es el pie, sino el verso entero, conclusión ésta consecuente con la teoría general de la *Gestalt,* precisamente acogida por los rusos. Los pies no tienen existencia alguna independiente; existen únicamente en relación con el verso completo […] etcétera".

[20] Paul Valéry, *Variété,* III, p. 81, y también, *loc. cit.:* "No se trata de ningún modo en poesía de transmitir a alguien lo que de inteligible pasa en otro. Se trata de crear en el primero un estado cuya expresión sea la que se le comunica. Sea la que sea la imagen o la emoción que se forma en el aficionado a los poemas, le sobra y le basta si produce en él esa relación recíproca entre la palabra-causa y la palabra-efecto".

[21] Véase T. S. Eliot, "The Frontiers of Criticism", *Sewanee Rev.,* otoño de 1956. En este notable ensayo Eliot rectifica varias de sus afirmaciones precedentes, y considera, con gran acierto, la importancia del "New Criticism" americano y su personal actividad crítica. Por ejemplo, afirma: "Me he sentido un poco asombrado de ver que soy visto como uno de los antepasados de la crítica moderna […] demasiado viejo para ser yo mismo un crítico moderno" (p. 529). Y también es interesante insistir en cómo Eliot se ha percatado del peligro en que puede incurrir el poeta, al confiar a notas las "explicaciones" de cierta poesía suya. "Mis notas estimulan el tipo equivocado de interés entre los buscadores de fuentes", p. 534 (a propósito de su *Waste Land*). Lo que demuestra que a menudo los comentarios a la poesía por parte de críticos ilustres, más que aclarar su "significado" lo vuelven totalmente nebuloso; ya que, como decimos, es bastante difícil "traducir" conceptualmente el significado poético en un escrito en prosa.

[22] La discusión en torno a los géneros literarios ha vuelto a encenderse de nuevo en tiempos recientes. Para situar el problema en su punto, véase el ensayo de Luciano Anceschi, "A debate on 'Literary Tipes'", *JAAC,* XIV, marzo, 1956.

[23] Por otra parte, la admisión de la "ilogicidad" de la poesía era ya reconocida en tiempos bastante lejanos a los nuestros puesto que ya Ronsard escribió: "En el arte de la Poesía no hace falta un arte / tal como *el* de los Predicadores que siguen paso a paso / su sermón aprendido de memoria, o tal como en la prosa hace falta / donde siempre el Orador sigue el hilo de una cosa", citado por Julien Benda, *Du Poétique,* Ginebra, 1946, en el que se discute ampliamente el problema de la poesía pura, de la conceptualidad y de las relaciones entre significado y sonido.

Capítulo VI

[1] C. Brandi, *Carmine,* Vallecchi, Florencia, 1947, p. 173: "En cualquiera de las artes, el parentesco con el mundo fenoménico está limitado a la sustancia cognoscitiva de las imágenes: la existencia física de la obra de arte no se contradice con la forma. Por el contrario, en el cinematógrafo es premisa esencial construir *siempre* una *reproducción* de cualquier cosa que tenga existencia física: y el haber descuidado esto a propósito, como un accidente de la materia, ha dado origen a las confusiones con la pintura y con el teatro".

[2] Un ensayo interesante acerca del valor artístico de la fotografía en sus relaciones con la pintura es el de Franz Roh, "Ausdruck und Mechanismus", *Quadrum,* III, 1956, en el que se analizan los diversos medios técnicos usados por el fotógrafo para lograr un efecto artístico particular, como la solarización, el fotograma, el fotomontaje, etc. Según Roh se puede llegar así a la creación de una auténtica *undingliche Fotografie* —una fotografía "nocosal"— que en algunos casos puede presentar puntos de contacto con determinadas expresiones del *manchismo* pictórico. Según el autor, es interesante observar cómo por medio de "negativos" se logran obtener efectos bastantes semejantes a los de un "realismo mágico" ("La realidad exterior se conserva hasta en lo más mínimo, pero parece transformada totalmente por un giro completo", p. 71). Por medio del fotomontaje (que encontró en el cubismo su primera revelación) pueden reunirse dos tendencias diferentes, la surrealista *(inhaltliche Ueberschneidung hervorrufend)* o abstracta *(nur struktarale Ueberschneidung).* Y como, en

definitiva, por medio de esas posibilidades de desviar y deformar la mera reproducción de la realidad, a lo que parecía prestarse la cámara fotográfica, puede afirmarse que hoy los límites entre arte y fotografía no son ya tan definidos como antes.

Véase también Kare Pawek, *Panoptikum oder Wirklichkeit,* Hamburgo, 1965, que contiene ensayos importantes sobre el problema de la fotografía, entre ellos los de Bense, Farner, Hofmann, Grohmann, Marcuse, Burckhardt.

[3] Existen ya muchos ejemplos de "artistas fotógrafos" que han dejado su huella en el campo de las artes visuales, y cuya obra fotográfica no se separa a menudo de la gráfica o pictórica; piénsese únicamente en un Man-Ray, o un Moholy-Nagy, y más recientemente Steinert, Schenider, Gyorgy Kepes, Veronesi, Gifford, Koetmah, Van Oos, Bill, etc. Y véanse también los efectos obtenidos por Frank Horvat, por ejemplo, con el teleobjetivo, y ciertas fotografías "desde arriba" de Elf Kleist y la serie de fotografías de Don Briggs, recientemente publicadas por *Popular Photography,* septiembre, 1958, con el título "¿Fotografía o no?" Se trata de fotografías logradas por medio de hábiles manipulaciones en el revelado de la película, puesto que, según el autor, el sentido creador del fotógrafo no es el que se pone de manifiesto en el momento de disparar su cámara, sino el que logra después de haber tratado técnicamente la película impresionada. Concepto éste, que se opone absolutamente al que sostiene, por ejemplo, Grignani, según quien la "creatividad" fotográfica consiste en realizar la imagen deseada en el momento mismo de disparar la cámara, usando todo lo más el artificio de la lente del objetivo, o al preparar los objetos que van a fotografiarse (como ocurre con algunas de sus "fotografías abstractas"). Briggs, por el contrario, emplea para sus copias sobre papel, negativas solarizadas y muy contrastadas, o también usa la superposición de dos o más películas impresionadas o la separación de los valores tonales, que obtiene empleando películas para contrastes fuertes, con exposiciones diferentes, y luego superpuestas. Otros efectos especiales son el *efecto de retícula* obtenido mediante el engrosamiento premeditado del grano durante el revelado, y el *efecto de bajorrelieve* que se obtiene sacando copia, a la vez, de la negativa y la positiva ligeramente fuera de registro. No creemos que tales efectos debidos exclusivamente a factores técnicos sean suficientes para "hacer artística" la fotografía, pero no negamos que sea lícito emplear, *también* en la fotografía, medios técnicos especialmente refinados para lograr un fin artístico preciso, como por otra parte ocurre desde tiempos muy lejanos, en los diversos sistemas usados por la técnica del grabado, el aguafuerte, media tinta, etc., y más recientemente por la litografía, el offset y la serigrafía.

[4] Pierre Francastel, *Estève,* Editions Galanis, París, 1956, y también *(loc. cit.):* "No hay ninguna duda de que los productos de un registro mecánico del mundo exterior han parecido en sus orígenes tan paradojales como una nueva pintura". Lo que demuestra, una vez más, que el carácter "informativo" de la fotografía está ligado a un *convencionalismo ségnico* al igual que el de las otras artes figurativas. El mismo Francastel lo reconoce cuando afirma: "Para satisfacer las necesidades de la información documental, la fotografía se ha limitado a reproducir las ordenaciones análogas a las que la pintura de las generaciones precedentes hizo familiares. El objetivo ha eliminado sistemáticamente todas las imágenes aberrantes, tan apreciadas, de nuestros días; ha dado a los hombres la ilusión de que el mundo está bien tal como es. Convertida, así, durante un siglo, en el auxiliar de la visión académica, la fotografía ha alimentado todos los realismos y ha dado a lo vulgar la certeza del carácter absurdo de toda visión exploradora de nuevas sensaciones".

[5] Gyorgy Kepes, *The New Landscape in Art and Science,* Theobald, Chicago, 1956.

[6] Me refiero a los libros, hoy famosos, de Eisenstein, *Tecnica del cinema,* Einaudi, Turín, 1950; Sadoul, *El cinema,* y los de Béla Balázs, Vsevolod Pudovkin, etc., y entre los italianos, Luigi Chiarini, Ettore Margadonna, Umberto Barbaro, Mario Verdone, C. L. Ragghianti, y de modo especial al volumen de Guido Aristarco, *Storia delle teoriche del film,* Einaudi, Turín, 1951, que contiene una amplia bibliografía sobre el asunto.

[7] O también, según la distinción que hace Eisenstein (cit. de Aristarco): el montaje métrico, rítmico y sonoro (*op. cit.,* p. 153).

[8] Es interesante observar, por ejemplo, cómo la "disolvencia", es decir, ese especial procedimiento por el cual se logra la desaparición de la imagen y la reaparición de la imagen sucesiva, para obtener un auténtico "deslizamiento en el tiempo" y en el lugar —y del que en pasados tiempos se hizo amplísimo uso— está hoy en evidente decadencia; tanto que, al verla usada con exceso en algunas recientes películas soviéticas (como *Cuando pasan las cigüeñas, El último disparo*), logra dar a tales películas un carácter de "surrealismo" que indudablemente no está en la intención del director y que procede solamente de un no convencionalismo en la "moda" de determinado recurso técnico. El mismo fenómeno se observa al ver las fotografías de una persona

vestida con trajes antiguos, desusados en la actualidad. Y volviendo al cinematógrafo, mucha de la comicidad que todavía tienen los antiguos filmes de Ridolini, Max Linder, el primer Chaplin, se debe más a la extrañeza y a lo "pasado de moda" de los trajes y de los utensilios que a la verdadera *vis cómica* ideada en su tiempo para hacerlos divertidos. Lo que una vez más nos convence de la *rapidez de consumo,* del carácter entrópico al que el cinematógrafo está sujeto, y que le hace particularmente hábil y de rápido desgaste.

[9] Véase el interesante volumen *L'univers filmique,* de Étienne Souriau, con textos de Henri Agel, Jean Germain, Henri Lemaitre, François Guillot de Rode, Marie-Thérese Poncet, J. J. Rinieri, Anne Souriau, Flammarion, París, 1953, que contiene los resultados de numerosas convenciones del Instituto de Filmología de París, presididas por Étienne Souriau; y también las anualidades de la importante *Revue Internationale de Filmologie,* PUF, París (dirigida por Gilbert Cohen Seat, secretaría de red, P. Zazzo), donde se estudian, entre otras, la diversa actitud de los espectadores en la oscuridad, las proyecciones de imágenes sobre un plano con acercamiento y alejamiento ficticios, problemas en torno de la acomodación, percepción de movimiento, tiempo, estudio del tiempo objetivo de la proyección fílmica y del tiempo del universo fílmico; y la relación entre duración real del espectáculo o de la secuencia y el ritmo aparente de los movimientos.

En el ámbito psicológico, se han llevado a cabo muchas interesantes investigaciones acerca de la percepción visual del movimiento y de las relaciones entre movimiento y profundidad; véase, por ejemplo, Cesare Musatti, "Forma e movimento" en *Atti Reale Ist. Ven di Lettere, Scienze e Arti,* 97, 1937, A. Michotte, *La perception de la causalité,* Lovaina, 1954, F. Metelli, "Ricerche sperimentali sulla percezione del movimento" en *Rivista di Psicologia,* 34, 1940, etcétera.

[10] En un ensayo dedicado a la estética del filme tridimensional, Gunther Anders señala igualmente el peligro que implica la excesiva preocupación de lograr una interpretación exageradamente naturalista que termine por destruir el elemento artístico de este arte. Ese tanto de "surrealidad" presente en el filme corriente se perdería en la pantalla tridimensional que obliga a una visión perspectiva de tipo teatral. Según una curiosa teoría del autor, cada obra de arte debe emplear su peculiar lenguaje, que tendrá siempre la característica de dejar aparte *(auslassen)* algo: la tercera dimensión en la pintura, el color en el dibujo, y así sucesivamente; por lo que el error del filme "volumétrico", que invade el espacio entre el espectador y la pantalla, lo despoja de esa típica "falta" espacial del filme bidimensional que constituía su específica cualidad estética.

[11] Véase R. Arnheim, *Film als Kunst,* Berlín, 1932, y el capítulo que le dedica Aristarco en la p. 57 de su volumen.

[12] Empleo la expresión *afílmico,* imaginada por Souriau precisamente para distinguir el mundo de la pantalla (fílmico) del mundo exterior, por consiguiente, *afílmico:* Souriau propone la adopción de algunos términos de "jerga crítica", especialmente idóneos para el análisis exacto de los fenómenos cinematográficos; así, por ejemplo: *afílmique, creatoriel, diégèse* (todo lo que pertenece a la "historia narrada" supuesta o propuesta por la ficción fílmica en su inteligibilidad) *écranique* (lo que aparece efectivamente en la pantalla), *filmographique* (lo que se observa en la película desde el punto de vista *técnico*), *filmophanique* (todo hecho inherente a la presentación del filme que se está proyectando), *profilmique* (lo opuesto a *afilmique*), etcétera.

[13] Y véase "Reversion du temps filmique", en J. J. Rinieri, *op. cit.,* y, también, a propósito de la música en el filme: "La dimension sonore" de Guillot de Rode, *ibid.,* y *La musique et le film* de Jean Germain, quien observa: "Para la conciencia los sonidos no están ligados […] de una manera estricta a los seres y a los acontecimientos que los producen. Nunca los percibimos como *a priori*..." (*op. cit.,* p. 132).

[14] Acerca del realismo cinematográfico, consúltese ante todo el interesante volumen de Galvano Della Volpe, *Il verosimile filmico,* Edizioni Filmcritica, Roma, 1954, y en especial el ensayo del mismo título y el ensayo sobre *Pudovkin e l'attuale discussione estetica,* en donde, entre otras cosas, el autor reconoce entre los problemas resueltos de modo positivo por la estética del director ruso: "la capacidad de representación *simbólica* […] reconocida por Pudovkin *también* a la imagen fílmica; capacidad que es producto del procedimiento técnico-*estructural,* que es el montaje" (observaciones de la máxima importancia y que están de acuerdo con lo que hemos afirmado antes). Y también, como conclusión del mismo ensayo: "los resultados conseguidos en el […] campo estético del cinematógrafo […] por Pudovkin […] marcan una nueva fase de progreso efectivo en la historia de la investigación estética materialista iniciada con Marx y Engels […] Con Pudovkin y Gramsci […] se acerca más a la obra de arte y a su dialéctica y se enfoca de nuevo y se desarrolla (siguiendo las huellas del Marx de la *Introducción a la crítica de la economía política* y del Engels de las cartas a Minna Kautsky sobre la novela) el análisis gnoseológico de los procedimientos técnicos estructurales o formales del arte […] Así se logra la teoría

pudovkiniana del *montaje,* como procedimiento *estructural* fílmico y del consiguiente simbolismo fílmico" (pp. 100 y 101). En este último sentido, el concepto de realismo se identifica con el de la verosimilitud fílmica, que parece justificar el fracaso del "filme abstracto", precisamente porque faltan en él las características de "traslación simbólica" que el auténtico lenguaje fílmico necesita.

[15] Quizá el primer filme abstracto fue el de Viking Eggeling, *Diagonal Symphony* (1921), además de *Rhythme 21,* en colaboración con Hans Richter.

[16] Acerca de los filmes de arte, véase el catálogo general de ellos publicado por las Ediciones del Ateneo, Roma, 1953: *Le film sur l'art,* así como las "Actas del II Congreso de cinematógrafo y artes figurativas", *Film,* II, 5-6, 1956, con ensayos de Gillo Dorfles, A. G. Bragaglia, Valerio Mariani, L. Magagnato, Francis Bolen, Carl Lamb, René Jullian, Paul Haesaerts, Mario Verdone, T. Bowie, útiles para analizar todos los problemas referentes al asunto.

[17] Umberto Eco, "L'esperienza televisiva e l'estetica", *Rivista di Estetica,* II, 1957. Eco cita también los artículos de C. L. Ragghianti, "La televisiones come fatto artistico", *Selearte,* 13, 1955, y A. Perrini, *Come si scrive per la televisione,* Turín, 1953, y entre los demás: R. Manvell, *On the Air,* Londres, 1953, y C. Siepman, *Radio, Television and Society,* Oxford, 1950.

[18] La literatura crítica en torno a la *ficción científica* no es muy extensa; quisiera recordar aquí el sutil ensayo de Sergio Solmi, "Divagazioni sulla Science-Fiction", *Nuovi Argomenti,* 1953, núm. 5, y el de Robert Plank, "Lighter than air, but as heavy as hate", *Partisan Review,* invierno, 1957. En este último ensayo, el autor observa que: "el lector que quiere comprender y gozar la revista de ciencia ficción necesita un conocimiento cerebral de palabras tales como: extrapolación, mutante, entropía, percepción extrasensorial, inter-estelar, velocidad de escape, etc." Lo que demuestra que esta curiosa "tintura" seudocientífica ha venido en nuestros días a formar parte del patrimonio "lingüístico", si no cultural, de una vasta masa humana. Casi en este mismo sentido enigmático o hermético de la terminología científica, reside, en parte al menos, la eficacia "mágica" que reviste este género a menudo despreciable, de arte de nuestros días. Véase también Bailey, *Pilgrims through Space and Time,* Nueva York, 1957; P. Moore, *Science and Fiction,* Londres, 1957; y la antología *Destinazione Universo,* Vallecchi, Florencia, 1957.

[19] Queremos recordar, a propósito de un conocido filme de ficción científica: *El planeta prohibido,* estas frases tomadas de una reseña de Alberto Moravia, en *L'Espresso:*

"Una astronave del porvenir va en busca del planeta Altair distante de la tierra varios cientos de millones de años luz, en busca de una expedición precedente, de la que no se han tenido más noticias. Al descender en Altair, los astronautas se hallan en un paisaje desnudo y rupestre, digno del pincel de Dalí, un Edén en miniatura gobernado por el único superviviente de la expedición: cierto doctor Morbius, individuo misterioso y demiurgo, de acuerdo con la mejor tradición de las novelas de *science fiction,* de Julio Verne en adelante. El doctor Morbius habita una cómoda casa de campo electrónica en compañía de su hija, graciosa muchacha vestida de modo sumario, y con el robot Robby construido por él mismo, siervo mecánico lleno de buen sentido y de óptimo carácter. Como es natural, los astronautas, apenas llegados a ese paraíso interplanetario, 'se meten en complicaciones', o sea, hacen por turno la corte a la encantadora señorita Morbius. El padre se da cuenta; y aquí interviene un hecho nuevo. Es necesario, en efecto, saber que este planeta hoy desierto estuvo habitado en un tiempo remoto por un pueblo que había alcanzado un altísimo nivel de progreso científico; entre otras cosas diabólicas, este pueblo había inventado una complicadísima máquina por medio de la cual, los sueños del subconsciente se convertían en realidad. Ahora bien, como se sabe, el subconsciente está poblado por monstruos. La civilización del planeta fue destruida precisamente por estos monstruos, a los que los habitantes después de haber desencadenado, no pudieron dominar. El doctor Morbius, justamente irritado por la invasión e indiscreción de los astronautas, desencadena por medio de la máquina su propio monstruo privado, el cual después de haber destruido a los enemigos, se rebela al fin contra el doctor. Pero, el doctor Morbius dándose cuenta a tiempo de que le amenaza la misma suerte que al *'aprenti sorcier',* se libra del monstruo con un supremo esfuerzo y muere. Los astronautas regresan llevándose en un platillo volador a la hermosa muchacha y al servicial robot.

"La *science fiction* es asunto más bien de psicoanálisis que de crítica estética. En las novelas de este género, en efecto, se pueden observar las censuras, las transferencias, y en una palabra, las inconscientes veleidades, tanto de los escritores que los crean como de las gentes que los leen. ¿Qué quiere decir *sciencie fiction* en Estados Unidos? ¡Tantas cosas!: evasión de un mundo demasiado conformista y demasiado mecanizado; deseo de

libertad y de aventura; voluntad de poder; instintos reprimidos que se exteriorizan en mitos modernísimos en los que a veces se encuentran algunos elementos arcaicos de las fábulas populares. La fantasía científica es un testimonio de que los americanos están todavía en la edad en la que se crearon las fábulas, y en que se cree en ellas. El hecho de que estas fábulas ya no sean las del ciclo caballeresco y medieval, sino las de nuestra época atómica es una prueba del verdadero carácter del fenómeno."

ÍNDICES

ÍNDICE DE FIGURAS

35. Robert Rauschenberg, *Conjunto de invierno,* 1959.
36. Frederick Kiesler, *La Gran Galaxia,* 1955. Nuevo Canaán, Nueva York.
37. Rocas con celdas monacales en Urgub, Turquía.
38. Arquitectura vernácula en Santorino, Grecia.
39. Casas y hornos de adobe, Taos, Nuevo México.
40. Catedral de Chartres: detalle de las estatuas-columnas del Pórtico de los Reyes, siglo XII.
41. La Vida, en un templo maya de Copán.
42. Torres decoradas con rostros cuádruples de Siva (cultura de Kmer). Templo de Bayon, Angkor (Cambodia).
43. Francesco Borromini, San Carlo alle Quatro Fontane, Roma.
44. Templo de Adiswar Bhagwan, en los montes Satrunjaya, India.
45. Templo de Apolo, Corinto.
46. Santa Sofía, Constantinopla.
47 y 48. El Ponte Vecchio sobre el Ticino, antes de los bombardeos de 1943 y después de su reconstrucción en 1951.
49. Pórtico de Atalo, reconstruido en 1956 en el Ágora de Atenas.
50. La estación terminal de Roma (Montuori y colaboradores); en primer plano, el Agger Servianus.
51. Bolsa Mercantil, en Pistoia, de Giovanni Michelucci.
52. Víctor Horta: columnas que soportan la escalera de la Casa Tassel, 1893. Bruselas.
53. Luciano Baldessari, Pabellón de Breda, Milán, 1952.
54. Luigi Nervi, interior del Palacio de las Exposiciones, Turín.
55. Madaleno y Candela, Club en Acapulco.
56. Buckminster-Fuller, cúpula metálica en Dearborn.
57. Marcelo Nizzoli, máquina de coser “Mirella”, 1958.
58. G. Colombini, batidor “Kartell”, 1956.
59. Tapio Wirkkala, tenedor, 1957.
60. Paul Kjaerholm, siete sillas de comprimido y acero, 1953. Prod. Hansen, Copenhague.
61. Erik Herlow, olla esmaltada, 1957, Copenhague.
62. Cartel de Sheila Perry, RCA, 1957, Londres.
63. Cartel de Alan Bartram, RCA, 1957, Londres.
64. Cartel de Franco Grignani, 1958, Milán.
65. Teatro al aire libre en Red Rocks, 1912 (Arq. Burnham Hoyt), Denver, Colorado.
66. Teatro griego de Taormina, Sicilia,
67. Andrea Palladio, Teatro Olímpico, 1580-1583, Vicenza.

68. Teatro de San Erasmo, con escenario central, 1952 (Arqs. Carla de Carlt y Antonio Carminati). Milán.
69. Plantas de los siguientes teatros: Regio, de Turín; Argentina, de Roma; de la Cannobiana, de Milán; de la Scala, de Milán; San Carlo, de Nápoles.
70. Planta de teatro con escenario anular, 1951 (Arq. Erwin Stoccklin).
71. Planta de teatro espacio-dinámico de Nikolai Schoeffer.
72. Planta del teatro de Frank L. Wrigt, Hartford, Estados Unidos.
73. Planta del teatro para Brooklyn, 1926, doble teatro con escenario común a las dos salas (arq. Frederick Kiesler).
74. Una escena de *Casa de muñecas* de Ibsen, 1890, Teatro de Arte de Moscú.
75. La misma obra montada en el Teatro Nacional de Oslo, 1936.
76. Alberto Savinio, decorado para *Edipo Rey,* Teatro de la Scala, Milán.
77. Primera representación del *Bonaparte* de Fritz von Unruh en el Deutsches Theatre de Berlín, 1926.
78. Thornton Wilder, *Coche-cama Hiawatha,* 1949 (dirección de Enrico Fulchigogni). Pequeño Teatro de Bari.
79. Georg Büchner, *La muerte de Dantón* (puesta en escena: Harry Buchwitz; escenario y trajes: Teo Otto). Teatro de Fráncfort.
80. Danzas "auténticas" de Melanesia, fotografiadas en el lugar por el P. D. C. Francis.
81. Los ballets africanos en Londres.
82. *Danzantes,* fresco etrusco en la Tumba del Banquete, Turquinia.
83. Figurines de Bernardo Buontalenti para los *Intermedios florentinos* de 1589.
84. Ballet de Inota Inyoka, *La crisálida.*
85. Escena del ballet *Sonambulismo* del Sadler's Wells (música de Stan Kenton, escenografía de McMillan).
86. Escena del ballet *Orfeo* del New York City Ballet, con Francisco Monción y Nicholas Magallanes.
87. Harold Kreutzberg, *Danza ante Dios* (detalle de las manos).
88. Movimientos característicos de las manos en el Teatro Nacional Chino.
89 y 90. Dos ejemplos de notación coreográfica para un ballet en la Scala de Milán.
91. Variaciones de Berio, ejemplo de escritura sobre papel milimétrico para música electrónica.
92. El mismo trozo según la escritura tradicional sobre papel pautado.
93. Antigua escritura neumática del siglo XI, descifrada por Martini.
94. *Voluntarios de Perugia,* fotografía de 1867.
95 y 96. Dos fotografías abstractas de Bronislav Schalabs, 1958. Poznan.
97 y 98 Dos fotogramas de Luigi Veronesi, *Película Núm. 1* (1939) y *Núm. 2* (1940).

99. *Fotografía sin cámara fotográfica* de B. Munari, 1955.
100. Mijail Kalatazov, *Cuando pasan las cigüeñas,* 1958.
101. Alexandr Dovcenko, *La tierra,* 1930.
102. Carl T. Dreyer, *Juana de Arco,* 1927.
103. Roberto Rossellini, *Roma, ciudad abierta,* 1945.
104. Henri-Georges Clouzot, *Los espías.*
105. Elia Kazan, *Baby Doll,* 1956.
106. René Clair, *El millón,* 1931.
107. *Tarántula,* 1955.
108. Walt Disney, *Zim Zim, Bum Bum,* película de dibujos en cinemascope y con sonido estereofónico.
109. *Comic-strip* ("monitos") de Supermán.

ÍNDICE

I. *Las artes visuales*

A. Pintura

1. Justificación del término "artes visuales"; 2. La pintura como arte del color; 3. El timbrismo cromático; 4. La disgregación de la espacialidad perspectiva y la objetivación de la imagen; 5. Figura y fondo; 6. Transformaciones espaciales y cromáticas desde los "fauves" a Kandinsky; 7. Distinción entre abstracto y concreto e importancia de De Stijl; 8. El elemento temporal en el arte de Klee; 9. Lo orgánico de la abstracción; 10. El gesto y la mancha en las últimas tendencias pictóricas; 11. *Action painting* y *pop-art*

B. Escultura

1. Valores estereognósicos y espaciales de la escultura; 2. Figuración y monumentalidad en la escultura moderna; 3. Calder y la escultura móvil

C. Arquitectura y diseño industrial

1. La arquitectura como arte de la delimitación; 2. Funcionalidad del devenir arquitectónico; 3. Medida y ritmo en la arquitectura; 4. Metamorfosis espaciales y perspectivas en la arquitectura; 5. Los conceptos de secuencia y escala; 6. El valor de la luz como material constructor; 7. El problema de la arquitectura "rústica" y "culta"; 8. Arquitectura y psicología; 9. Posibilidad de la coexistencia de la arquitectura moderna con la antigua; 10. Relaciones entre la arquitectura y las demás artes visuales; 11. Arte, técnica y estética industrial; 12. Relaciones entre la artesanía, el diseño industrial y las "artes puras"; Conclusiones acerca de la arquitectura

II. *La música*

1. Simbolismo y conceptualismo en la música; 2. Imagen musical e imagen mnémica; 3. ¿Es posible hablar de "espacialidad musical"?; 4. El intervalo como síntesis espacio-temporal; 5. Modificaciones del concepto de consonancia; 6. El temperamento y sus consecuencias; 7. Relaciones técnicas y sinestésicas entre pintura y música; 8. El devenir de la música y las transformaciones del lenguaje musical; 9. Las últimas invenciones de la música contemporánea: desde la dodecafonía hasta la música electrónica; 10. La crisis posweberniana y la música "puntillista"; 11. Esperanza y peligros de la música electrónica; 12. Música aleatoria y música de acción

III. *El teatro*

1. Función y límites de la obra teatral; 2. Las constantes formativas del teatro; 3. La "perspectiva teatral" y sus modificaciones; 4. El teatro como "universo escénico"; 5. Teatro chino y teatro isabelino; 6. Teatro evocativo y teatro realista; 7. Pintura escenográfica y su asimilación al lenguaje teatral; 8. El valor de la voz en el teatro; 9. Destino de la ópera

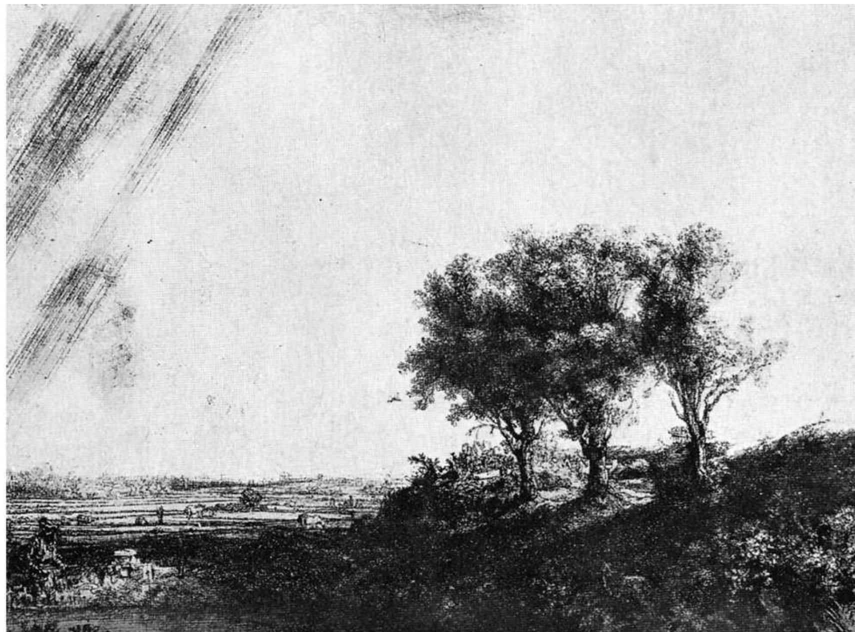
IV. *La danza*

1. El cuerpo y el gesto como instrumentos estéticos; 2. ¿Es admisible la "transcripción" de la danza?; 3. Ritmo y "esquema corpóreo"; 4. Valor lúdico-estético del baile y del jazz; 5. El renacimiento de una "danza pura"; 6. La danza eurítmica

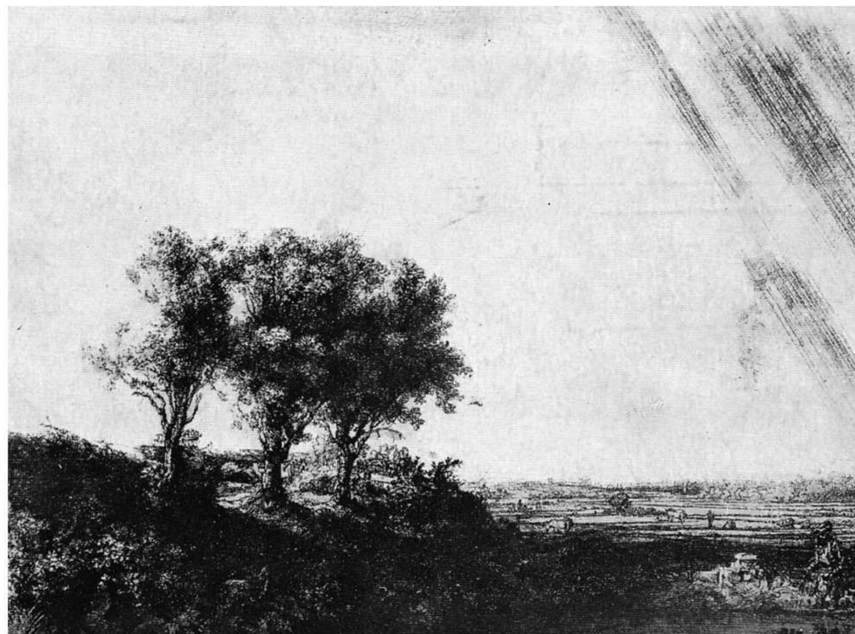
V. *Las artes de la palabra*

FIGURAS

Ya Wölfflin había observado la importancia de la asimetría y de la irreversibilidad. En esta lámina: en el original predominan los árboles; en la reproducción especular, la llanura (p. 268, n. 7).



1



2

Uno de los más notables ejemplos de cómo un medio mecánico usado en sus comienzos como tosco y económico sustitutivo del trabajo a mano se transforma después en un *medium* expresivo e indispensable para la creación de un estilo nuevo (cap. III).



3



4

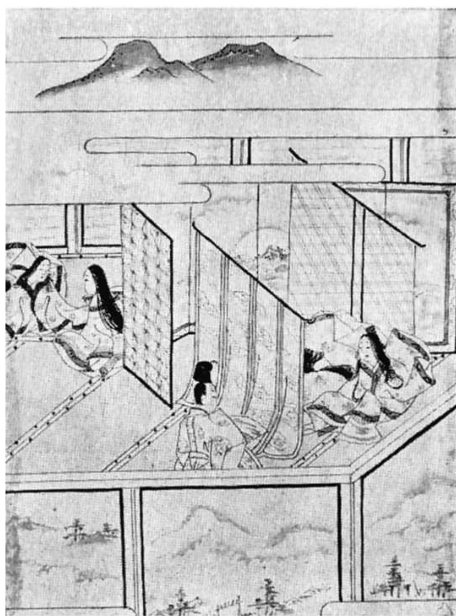


5

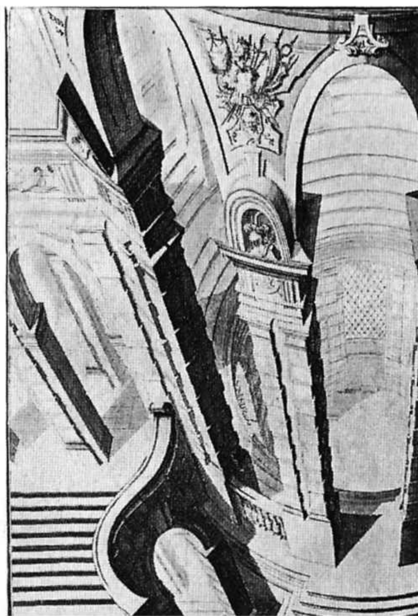
Ya de las observaciones de Helmholtz se desprende que la función "representativa" de un paisaje se pierde si se cambia el "punto de vista" normal. La perspectiva japonesa desde lo alto (a vista de pájaro) y la exaltación de la perspectiva barroca son, por lo contrario, dos ejemplos de modificaciones del "punto de vista" unidas a peculiares exigencias histórico-ambientales (p. 26).



6



7



8

La fotografía y los seis retratos muestran la increíble diversidad interpretativa del mismo objeto por artistas contemporáneos, imposible de advertir en épocas precedentes.


9


10


11

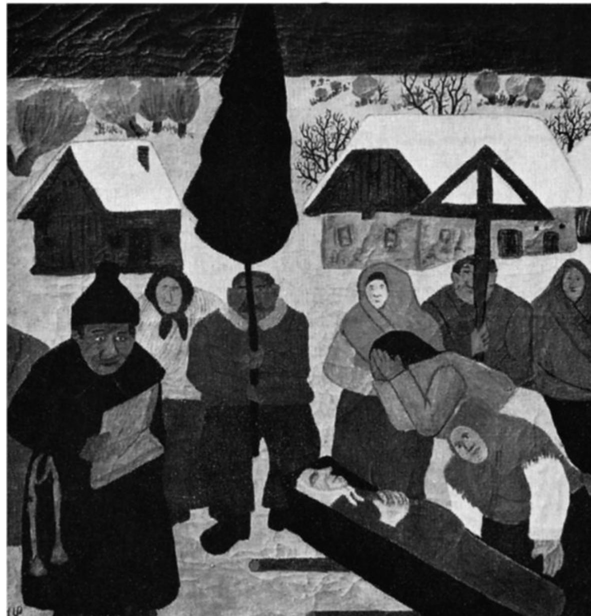

12


13


14


15

La validez de la pintura tradicionalmente figurativa está hoy limitada a la obra de los pintores "populares", en tanto que en los otros lo "figurativo" se ha ido alejando de todo realismo naturalista.



16



17

La dialéctica “figura-fondo” se hace cada vez más destacada por la objetivación del fondo y la decadencia del predominio de la figura (pp. 88 y 91-92).



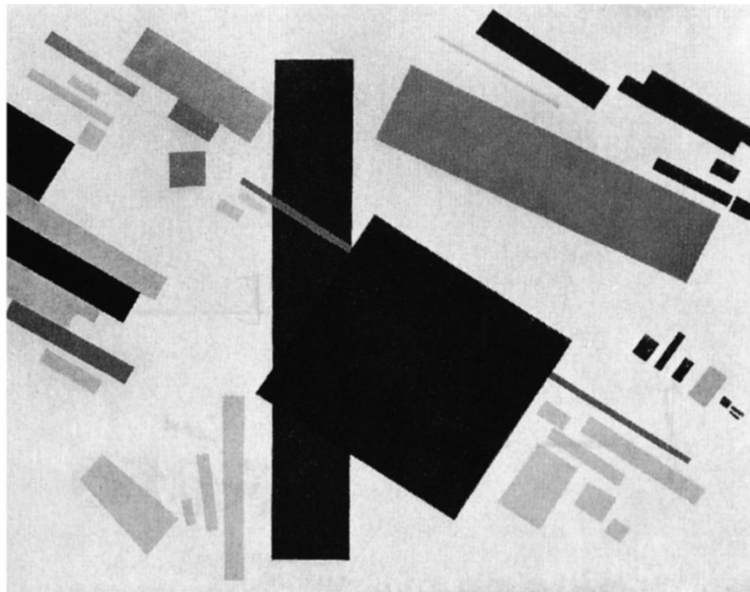
18

También el color (y el claroscuro) se desvinculan de la figura y asumen un valor “de posición” independiente del contexto figurativo (p. 92).



19

Dos ejemplos de abstraccionismo geométrico y de abstraccionismo orgánico, preludio de las sucesivas corrientes constructivistas y de las más dinámicas y plásticas de hoy (p. 93).

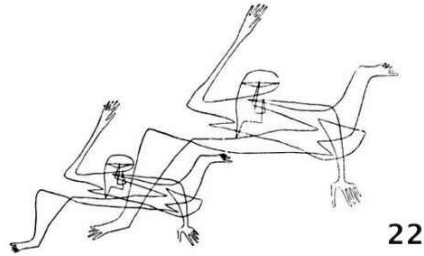


20



21

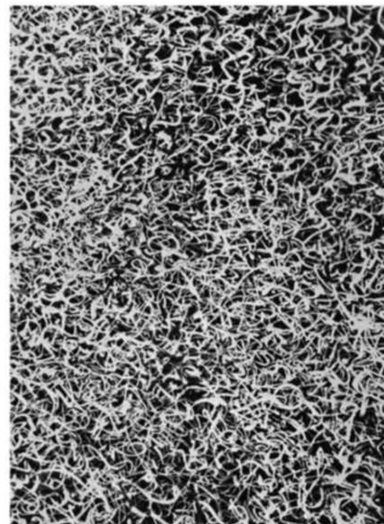
Cuatro aspectos de la afirmación del "signo" y del "gesto" en la pintura contemporánea: la linealidad y el componente temporal del "recorrido" en Klee, la continuidad géstica en Hartung, el automatismo visceral en Wols y los nuevos "alfabetos" en Tobey.



22



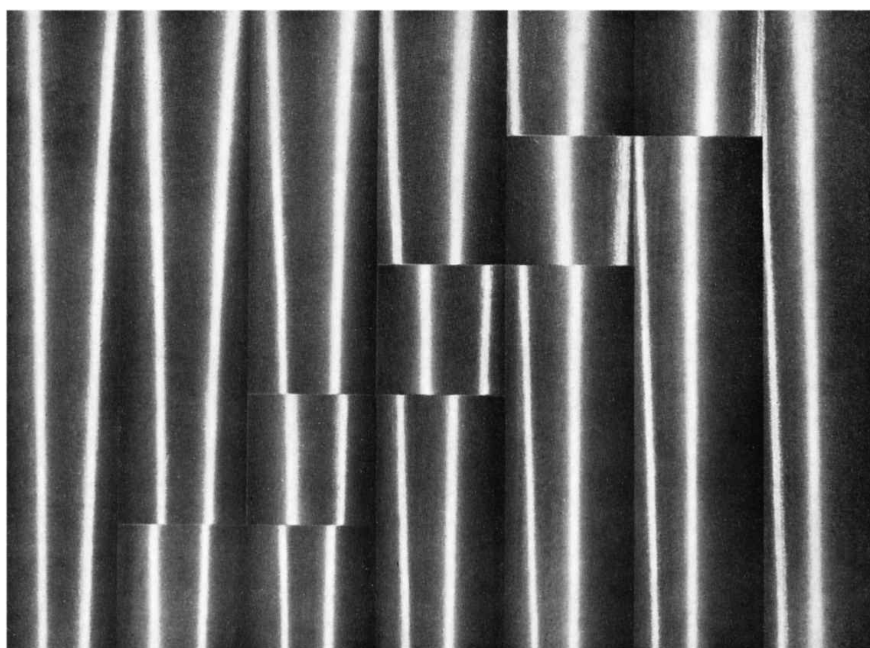
23

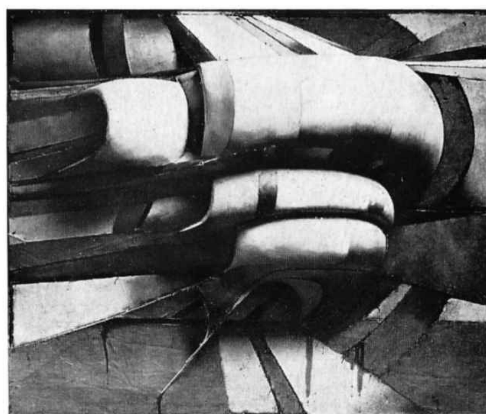


25

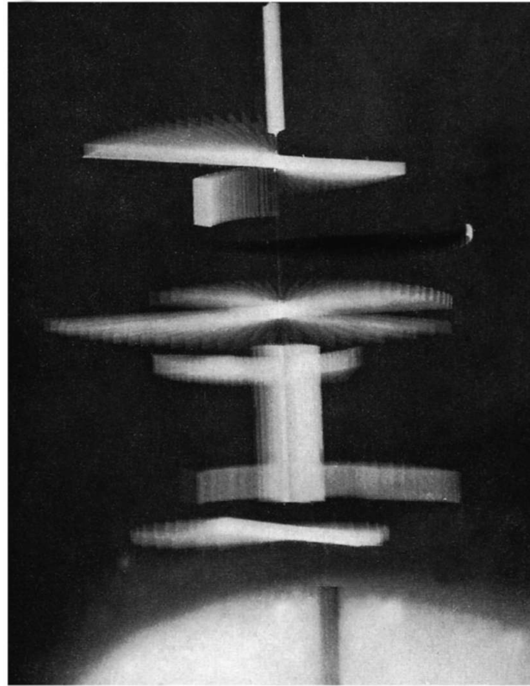


24

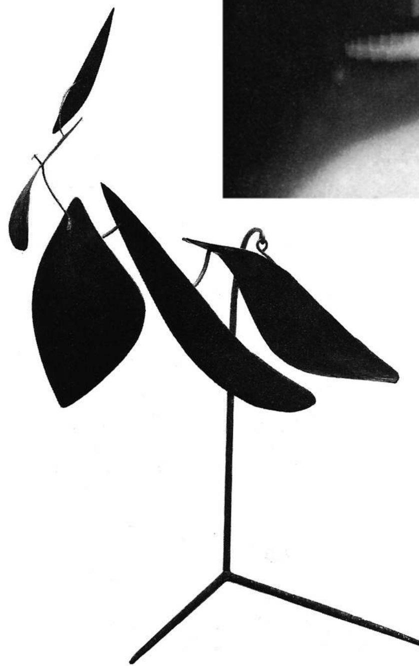

26


27

La temporalización de la plástica. La búsqueda de la levedad de la materia en el “móvil” de Calder y la creación de un “volumen virtual” cinético en la “máquina inútil” de Munari (p. 108).

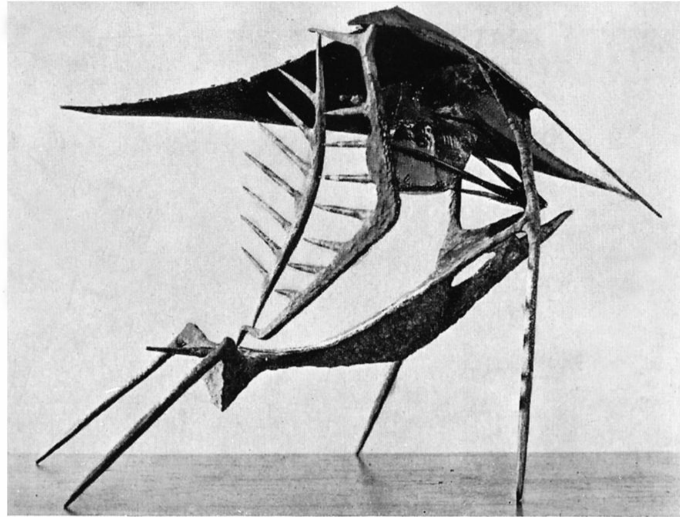


28

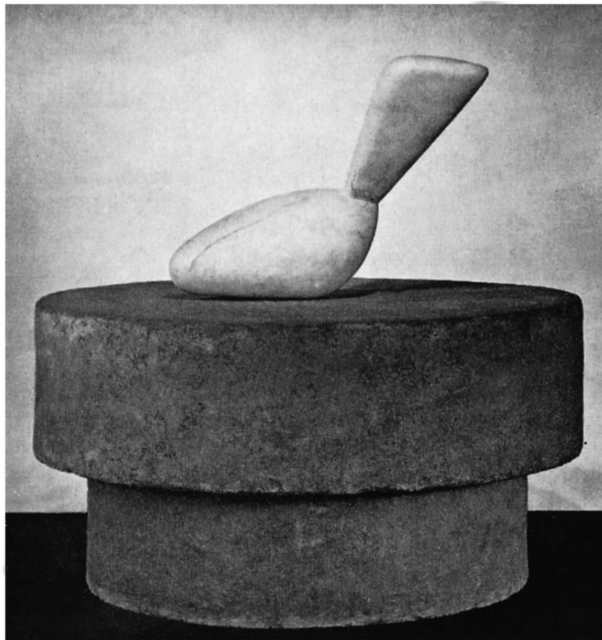


29

Dos aspectos esenciales de la plástica moderna: la escultura "maciza" que continúa la tradición despojándola de todo naturalismo y la escultura "hueca", que valoriza el espacio circunscrito, hasta ayer inerte (p. 106).

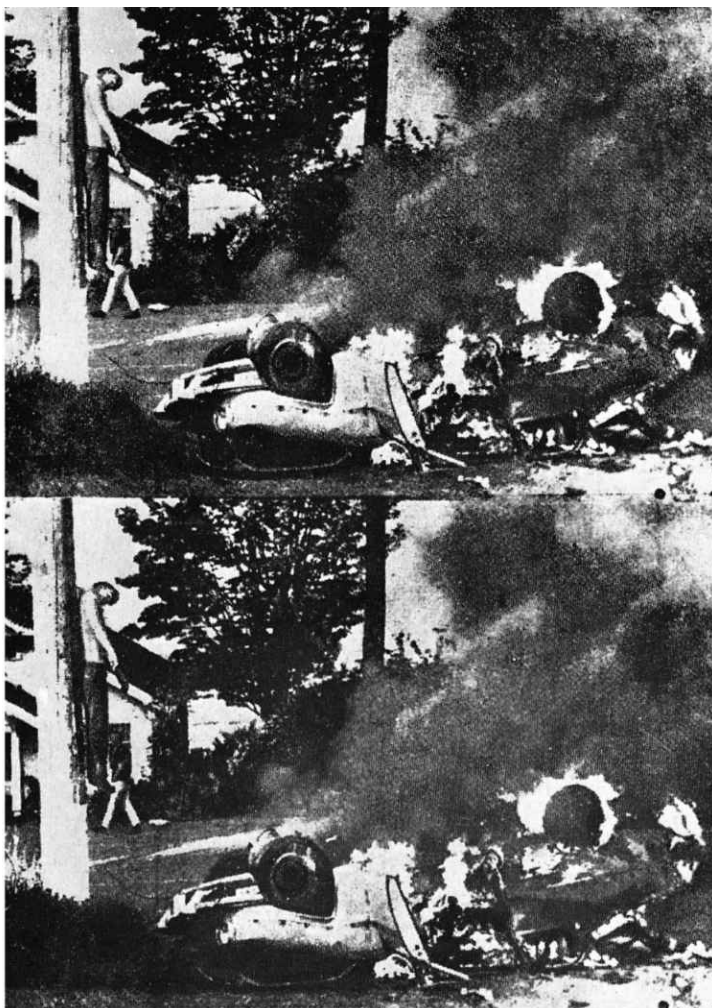


30



31

La utilización de episodios fotográficos en reproducción serigráfica.

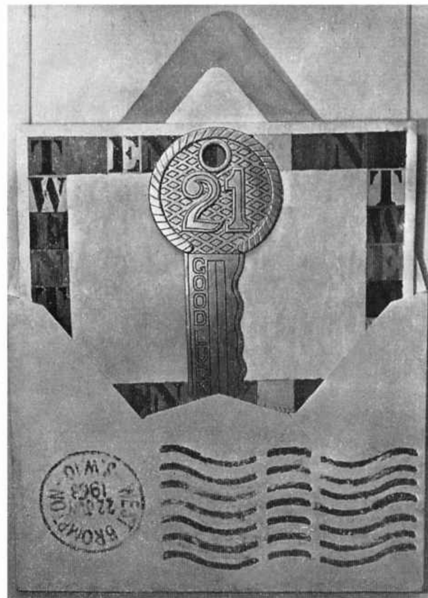


32

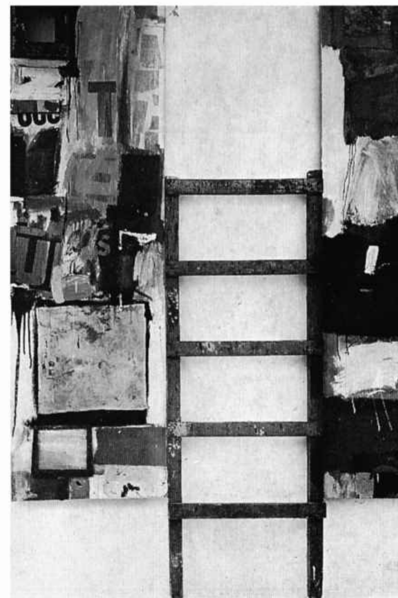
El *pop art* aprovecha el “objeto encontrado” o temas tomados de los *mass media,* colocados en un nuevo contexto para obtener nueva eficacia informativa.



33



34



35

En la “gran galaxia” se puede colgar una hamaca: la escultura se hace “habitable” para encontrar de nuevo una relación humana y una nueva función.



36

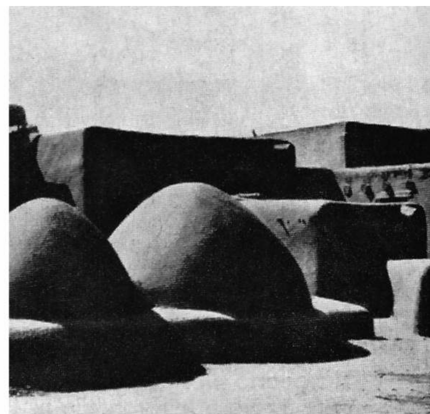
Tres ejemplos típicos de arquitectura vernácula: *1)* Auténtica "arquitectura espontánea" que utiliza los elementos naturales preexistentes convirtiéndolos en habitación; *2)* Arquitectura "popular" que refleja elementos de la arquitectura "culta"; *3)* Arquitectura que deriva de la corrupción de motivos cultos y de su fusión con estructuras autóctonas preexistentes.



37

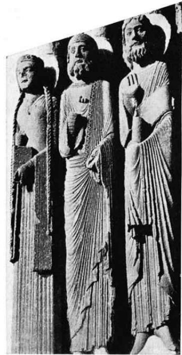


38



39

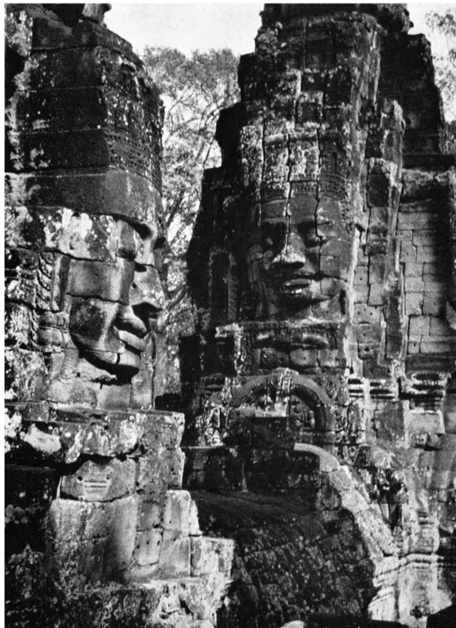
La relación entre arquitectura y plástica es con frecuencia indisoluble en las culturas más dispares. Ejemplos: en las estatuas-columnas, de una escultura que sirve como “soporte”; en el templo maya, de una eflorescencia plástica; en el templo hindú, del carácter antropomórfico de elementos estructurales y decorativos (p. 125).



40



41

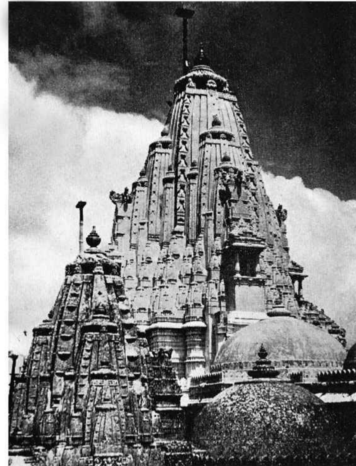


42

Cuatro tipos muy diferentes del concepto espacial, adecuados a las culturas a que pertenecen: la espacialidad plástico-dinámica del barroco, la estática y extrínseca del templo griego, la hiperplástica del templo hindú y la estática infundida en la basílica bizantina.



43



44



45

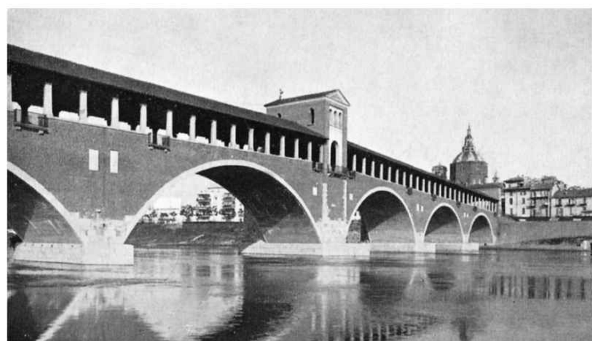


46

Las figuras 47 y 48 muestran un ejemplo de cómo *no* se debe reconstruir un edificio histórico, pues si se modifica la estructura pero no el aspecto externo se obtiene una falsificación que conserva sólo una vaga analogía con lo antiguo. La figura 49 es un ejemplo de cómo *no* se debe reconstruir, después de muchos siglos, un edificio destruido que, aunque estilísticamente correcto, constituye un anacronismo en el ambiente monumental en que todas y cada una de las ruinas han adquirido ya un preciso valor estético (p. 124).



47

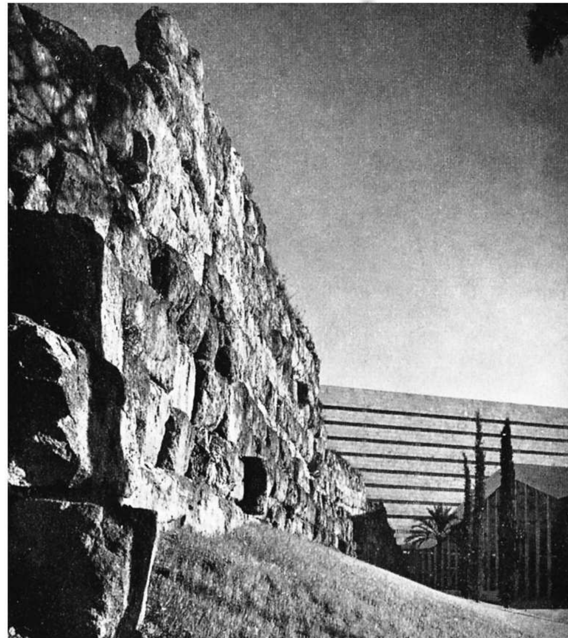


48



49

Buen ejemplo de cómo unas ruinas pueden incluirse —juntando dos épocas— en un complejo arquitectónico moderno, y cómo un edificio moderno puede insertarse en un conjunto arquitectónico antiguo sin alterar con exceso sus características de estilo y ambiente (pp. 124-125).



50

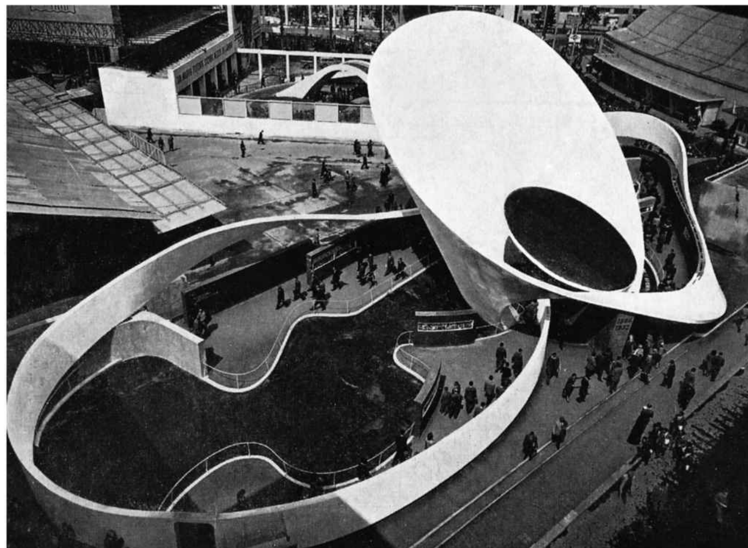


51

La figura 52 muestra un ejemplo significativo del *Art Nouveau* en que la interpretación del nuevo material constructivo (hierro) se emplea según sus propiedades técnico-estéticas, y que es preludio del "neobarroco" en la arquitectura moderna. La figura 53 es un ejemplo de arquitectura "efímera" que aprovecha los nuevos materiales (cemento armado) y exalta sus cualidades plásticas (neobarroco) (p. 112).

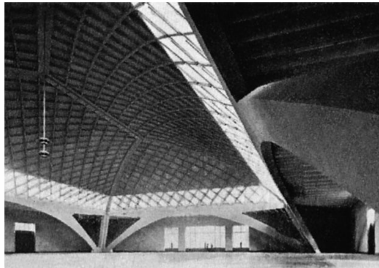


52

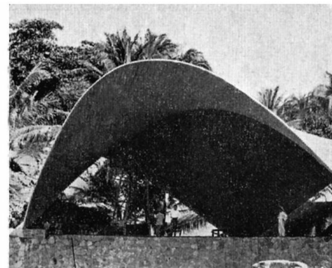


53

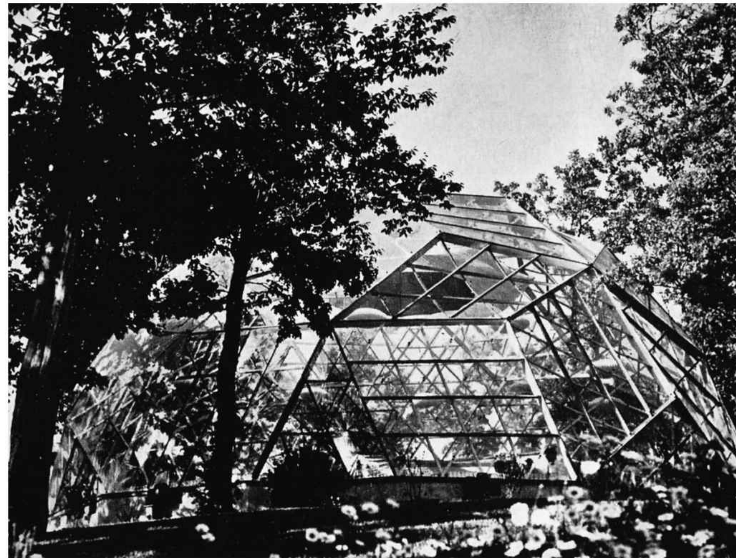
Tres ejemplos típicos de recientes tendencias en la arquitectura tecnológica que tienden a sacar partido de las posibilidades plástico-dinámicas de los nuevos materiales (hierro, cemento, vidrio y aluminio) para realizar construcciones de membrana "autoportante", cubiertas con elementos prefabricados y bóvedas de doble curvatura, etcétera.



54

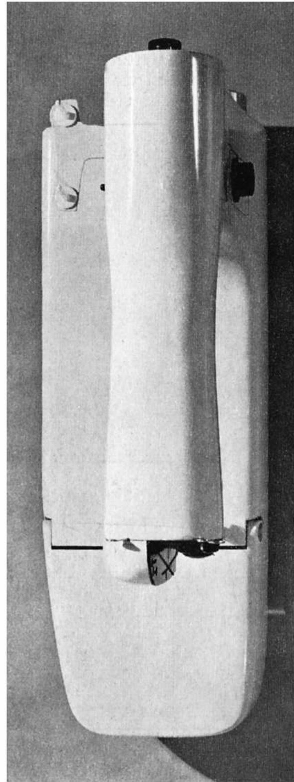


55



56

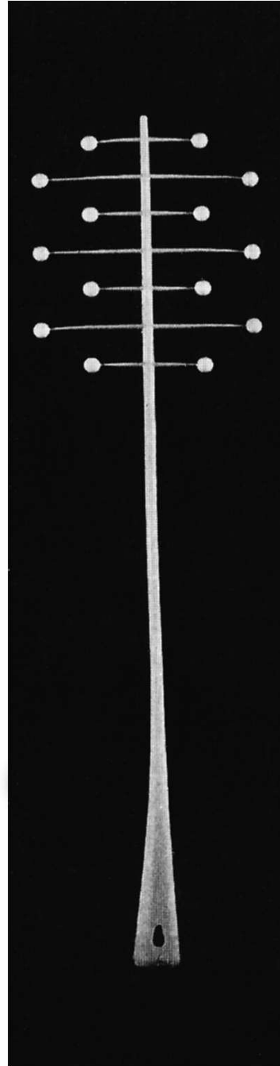
Los objetos más dispares, producidos industrialmente, ponen de manifiesto una búsqueda formal en estrecha relación con la búsqueda de las artes visuales. La personalidad de cada uno de los diseñadores es reconocible a pesar de la producción en serie (pp. 127-131).



57



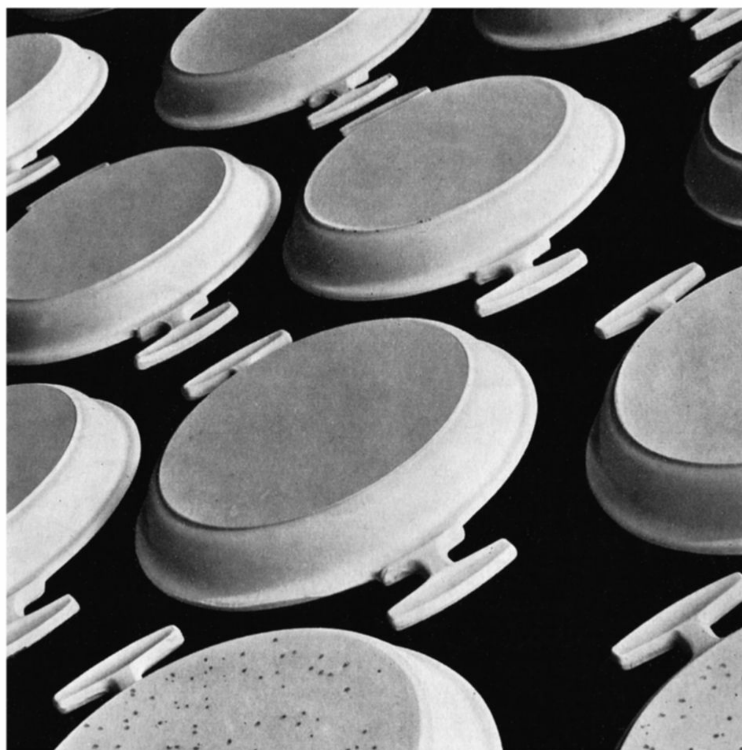
58



59

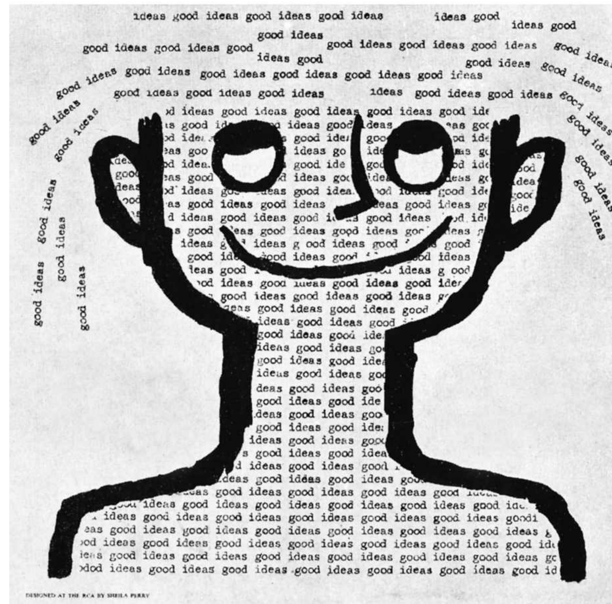


60



61

Tres ejemplos que muestran la presencia de valores estéticos, además de simbólicos y semánticos, en las artes gráficas publicitarias modernas.



62

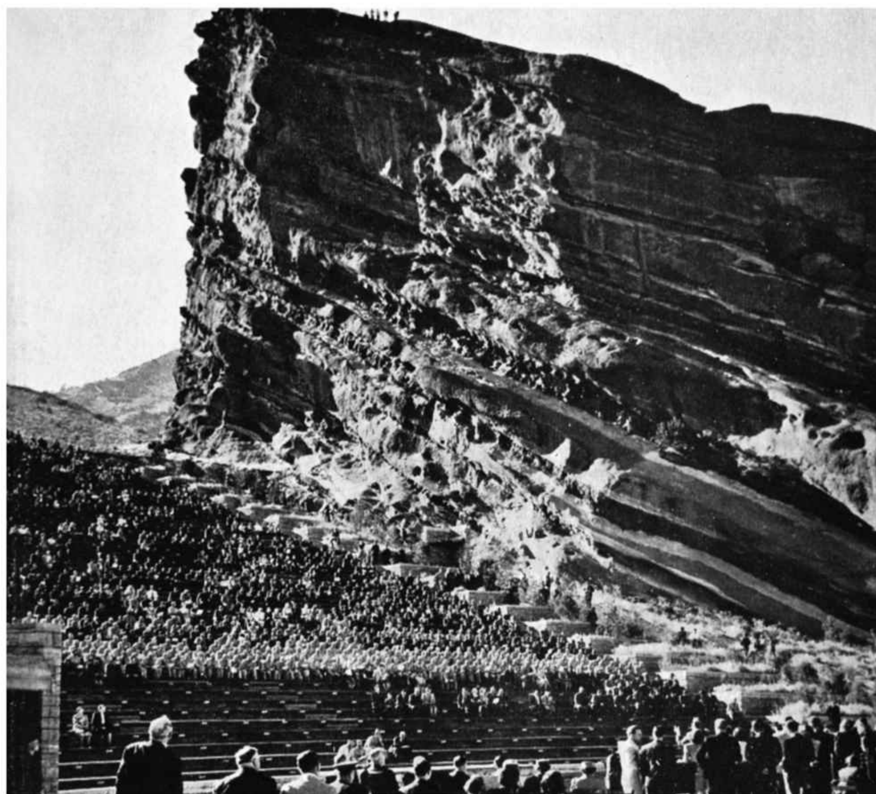


63



64

Dos ambientes naturales de excepcional atractivo transformados en ambientes teatrales en la Antigüedad (65) y en nuestros días (66). En ellos el elemento arquitectónico se alía con el ambiente para crear un espacio escenográfico (p. 164).



65



66

Dos interiores de teatros, cuyo universo escénico ha sido acondicionado por el concepto del espacio arquitectónico de la época, muestran el constante nexo entre arquitectura y teatro (pp. 167-169).

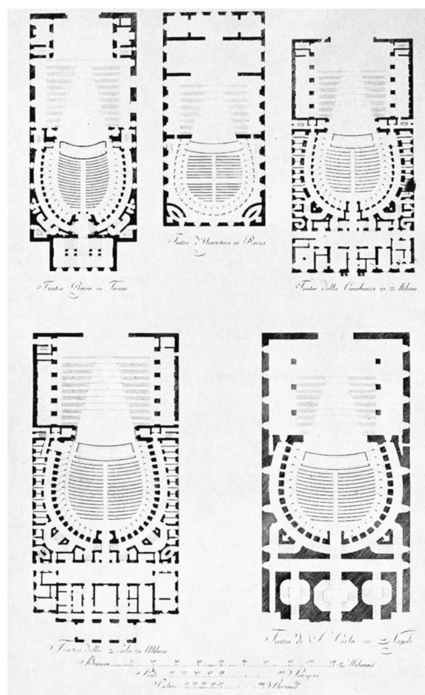


67

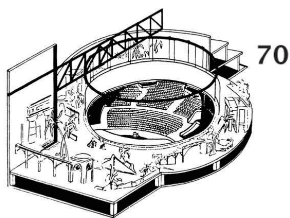


68

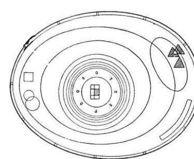
Cinco ejemplos del siglo XIX y tres ejemplos recientes de cómo lograr una modulación diferente del espacio teatral por medio de transformaciones planimétricas. Obsérvese el escenario anular (figs. 70 y 71), que permitiría el desarrollo continuo de la acción y, por consiguiente, una estructuración temporal diferente de la obra teatral (p. 290, n. 15).



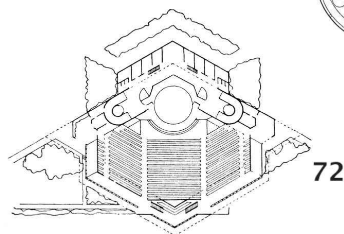
69



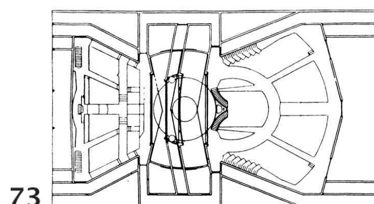
70



71

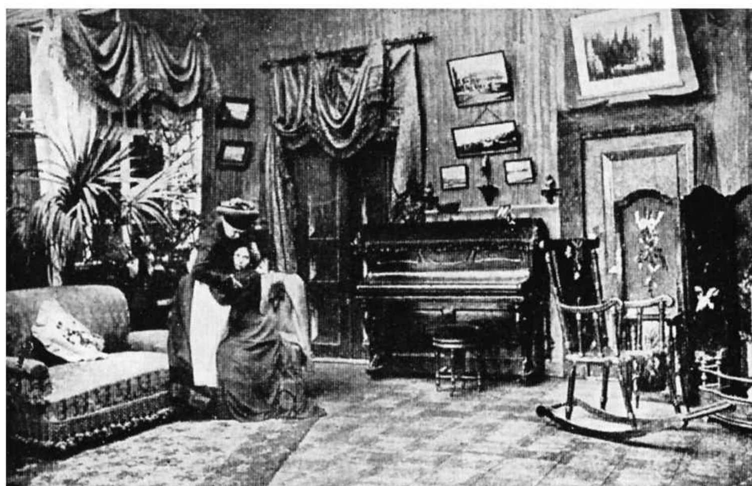


72



73

Un ejemplo significativo de las modificaciones de gusto, ambiente y escenario a las que se ha enfrentado la misma obra teatral en un periodo de 50 años, para adaptarse a las exigencias de la época.



74



75

Arriba: Ejemplo de escenografía en que el surrealismo —pictóricamente inadmisible— se hace válido para crear una peculiar atmósfera teatral. *Abajo:* Escenografía realista-intimista requerida por el teatro expresionista alemán (p. 177).



76



77

Dos ejemplos típicos de puesta en escena "alusivo-ilusionista" y realista. En el primero, el público ha de integrar los elementos ausentes; en el segundo, algunos detalles esenciales hacen fácil esa integración.



78



79

En el primer ejemplo todavía es evidente la función mágico-ritual de la danza espontáneamente manifestada; en el segundo, la danza exótica se ha "domesticado" y transferido a la escena convertida en mero número de espectáculo.

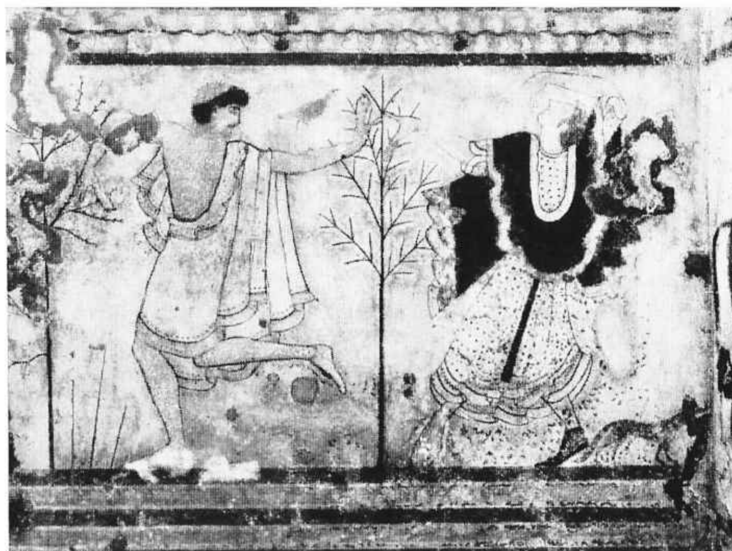


80



81

Desde la más lejana Antigüedad al refinado Renacimiento, la danza siempre ha suscitado "figuraciones" plásticas y pictóricas. En la figura 84 sobreviven todavía gestos hieráticos en bailarinas educadas bajo complejos ceremoniales sagrados en los países de una antigua tradición "iniciatoria".



82

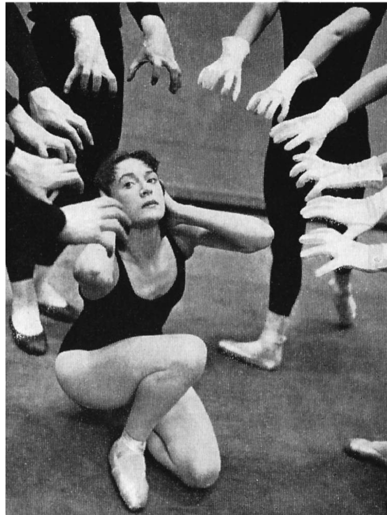


83



84

El ballet moderno tiende a la representación "mímica" y alusiva de los argumentos extraídos de la actualidad cotidiana o toma temas antiguos traspuestos a un lenguaje coreográfico moderno (p. 191).

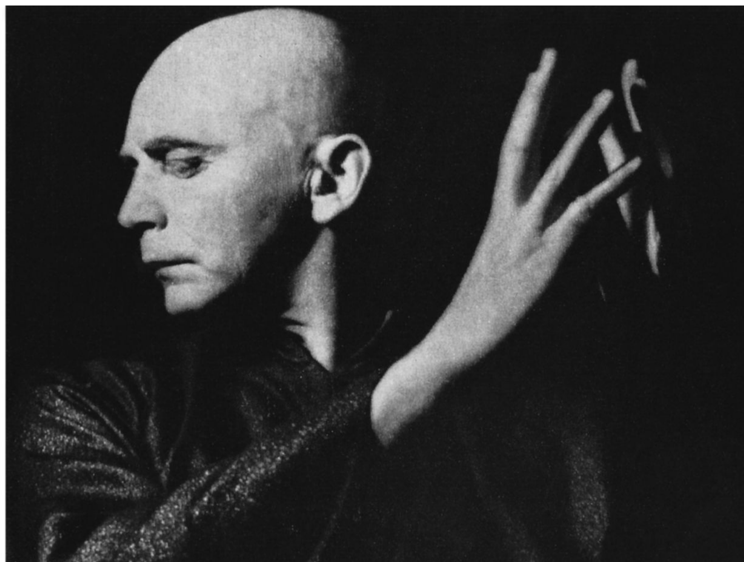


85



86

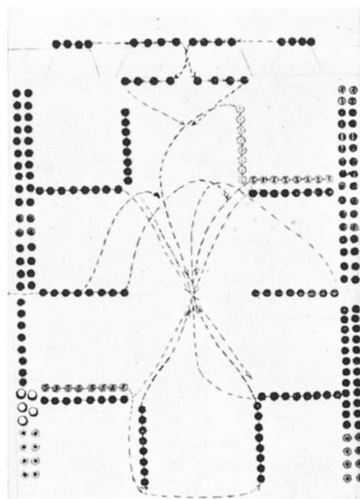
En algunas danzas que logran mostrar un gusto y un estilo personales las manos adquieren de nuevo la importancia expresiva que todavía conservan en el teatro clásico chino, en que cada gesto tiene un significado preciso conceptual, además de artístico (p. 193).



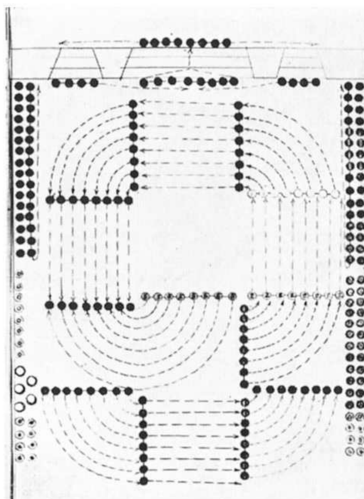
87



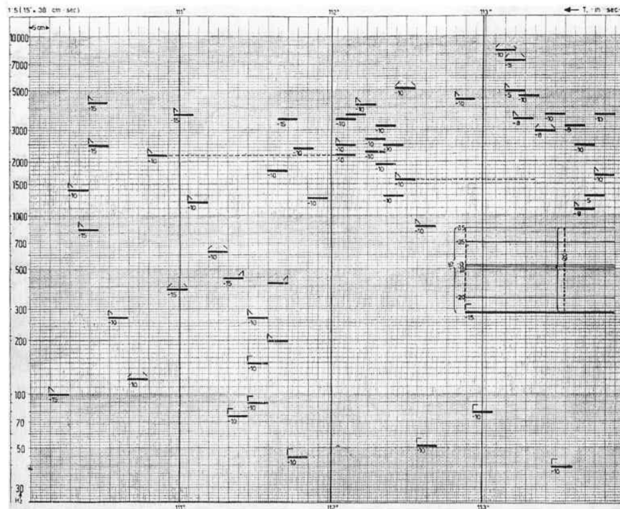
88
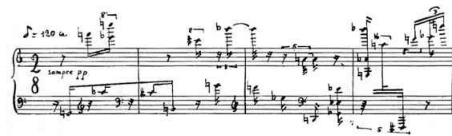


89



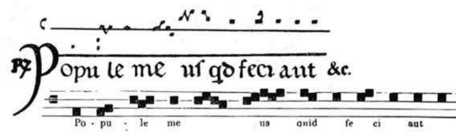
90


10000
7000
5000
3000
2000
1500
1000
700
500
300
200
100
70
50
30

91


sempre pp

92


Popu le me us qd feci aut &c.
Po - pu - le me us quid fe ci aut

93

La fotografía del siglo pasado no es ejemplo únicamente de las diferentes modas, costumbres o modificaciones técnicas, sino que pone de manifiesto a la vez una actitud diferente en el modo de percepción del fotógrafo y del observador (pp. 221-222).

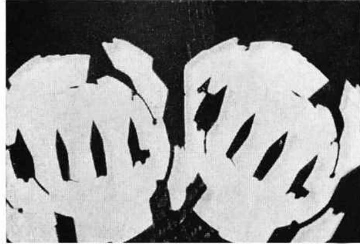


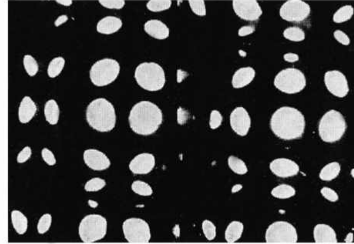
94

Los efectos obtenidos en la fotografía y en el fotograma abstracto y los logrados en algunos filmes abstractos son formalmente equiparables a los de muchas pinturas coetáneas (pp. 222-223 y 235-236).


95


96


97


98



99

El insistente uso del primer plano en dos filmes soviéticos de distintas épocas muestra el sabio empleo figurativo de este tipo de encuadre.



100



101

Lo "estático-pictórico" de las secuencias de Dreyer y lo figurativo-realístico de Rossellini son dos significativos aspectos del cinematógrafo actual (pp. 233-234).

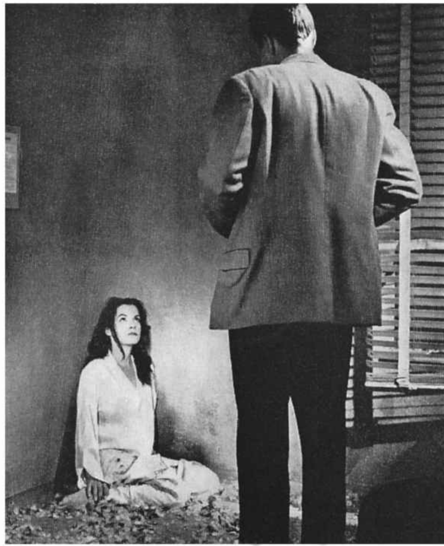


102



103

Lo auténtico como elemento patético-estético constituye una de las características de muchos filmes recientes.



104



105

Otros dos aspectos del lenguaje cinematográfico: el "surrealismo literario" de Clair y la realización de escenas fantásticas hechas "verosímiles" con recursos técnicos.



106



107

Los filmes de dibujos animados y los "monitos" han tomado prestados del cine caracteres lingüísticos (encuadre y secuencias) y son medios comunicativos seudoartísticos cuya futura evolución estética es difícil de pronosticar.



108



109

Las artes —trabajo humano, testimonio persistente de la imaginación— han sido siempre posibles bajo el signo del devenir. En la transformación continua, en la metamorfosis, en la constante revisión crítica de las formas y los procedimientos, y en el análisis de los mensajes, encuentran la razón de su fuerza de comunicación y las condiciones mismas de su existencia. Sin devenir, las artes pierden su capacidad de poner en contacto a los hombres y a las comunidades, en tanto que sin la movilidad que debe sustentarlas pierden su impulso y se inmovilizan en la fruición decadente, en el academicismo, en la repetición estéril.

Gillo Dorfles ha emprendido la tarea de hacer inteligible este inagotable problema y para ello ha escogido la mejor vía de comprensión y exposición; la lectura de este libro permite apreciar por qué su punto de vista es uno de los más respetados en las discusiones estéticas actuales.

Gillo Dorfles (Trieste, Italia, 1910) es uno de los grandes teóricos del arte, además de pintor, filósofo y pianista, mejor conocido por haber empleado por primera vez el término *kitsch*. Sus trabajos se desarrollan en el campo de la estética y abarcan desde la arquitectura hasta el diseño industrial y la moda. Entre sus libros se encuentran *Moda y modos* y *Kitsch: an anthology of bad taste.*

www.fondodeculturaeconomica.com

Índice